عصر الظُّلمات

رياض نجيب الريّس

■ عصر الظلمات يلف الوطن العربي، والقرن العشرين على أبواب العقد الأخير من حياته. والأديب العربي يتلمس طريقه داخل ذلك النفق المظلم من دون ان يجد في آخره أي بصيص نور. والحرية ـ كلمة وممارسة ـ سراب في صحاري من الامنيات الكاذبة. والتراجع الذي تشهده الحياة الثقافية العربية منذ أكثر من عشر سنوات، ما هو الا عملية استنزاف يومية ومستمرة لكل قوى الخلق والابداع في هذه الامة المعطاءة. والانهيارات تتوالى يوماً بعد يوم على الادباء، ولا سبيل لوقف الهزائم الا بخيارات ليست بالفعل متوفرة: إما ان تكون أديب السلطة، وإما ان تكون أديب السجن، أو أن تكون أديب المنفى.

أما ان تكون ببساطة أديب الحرية.. الحرية البسيطة، حرية ان تكتب قصيدة كما تريد، وحرية ان تكتب قصة أو رواية كما تشتهي، وحرية أن تكتب مقالا أو دراسة حسب ما تجتهد. فهذا كله يبدو أضغاث أحلام.

لقد حل الارهاب الديني محل الارهاب السياسي، كأن الاديب العربي لا يكفيه الارهاب التقليدي الذي تمارسه عليه حكوماته، حتى جاءت محاكم التفتيش «الاسلامية» لتقيم عليه قمعاً من نوع جديد، بل أكثر خطورة. فالردة السلفية المتمثلة في حركات دينية ـ اسلامية، وأحياناً مسيحية ـ حركات قمع واضطهاد لكل مبدع عربي، أياً كان شكل ابداعه.

ولعل أوضح تعبير عن احكام محاكم التفتيش «الاسلامية» ما جاء في العدد الأول من «الناقد» (تموز/ يوليو /١٩٨٨) في «حرب الكاسيت» القائمة في المملكة العربية السعودية، التي يُكفّر فيها السلفيون أدباء الحداثة على اختلاف وتعدد مدارسهم، والتي تطال الادب العربي المعاصر برمته. فيعد هؤلاء السلفيون «قوائم سوداء اسلامية» تصنف الأدباء كيف ما ارتؤي لهم، ويقولوهم ما لم يقولوه، في اطار تحرك ديني يتستر بالاسلام ويكشف ظلاماً يعد العدة للانقضاض على ما احرزه الادب العربي الحديث من مكاسب منذ عصر النهضة الى اليوم. ولا أريد أن أبتعد أكثر من العدد الأول من «الناقد» لأحيل القاريء الى دراسة صبري حافظ ومقال غالي شكري، ليرى ماذا يحدث في مصر من تراجع مرعب في القيم الادبية والفكرية، ناهيك بالحرية والحريات.

وجاءت ندوة صنعاء التي انعقدت ما بين ١١ و١٤ حزيران (يونيو) ١٩٨٨، لدعم الانتفاضة الشعبية في فلسطين، والتي حضرها ما يربو عن مئة أديب ومفكر وفنان عربي، ووصفها الشاعر محمود درويش بأنها: «مكان للنظر واعادة النظر في دور الثقافة المفقود» في الوطن العربي. فاذا بالسلفيين يفجرون فيها الموقف ـ الفضيحة من الشاعر نزار قباني، معيدين النظر في كل مفاهيم وحقوق الشعر والشاعر، نصا وشخصاً، في حريته وابداعه. فجرت محاكمة علنية للشاعر نزار قباني في مساجد صنعاء وشوارعها طوال انعقاد الندوة، بتهمة أنه «يسخط» الذات الالهية، ويستخف في اشعاره بالله. (راجع «أفكار وراء الأخبار» صفحة ٨٢). وبالفعل أعيد النظر عكسياً في دور الثقافة المفقود.

وتتوالى الأدلة بشكل أو بآخر حتى يثير بعضها الشفقة لسخفه، منها ما كتبه محمد التهامي في جريدة «المسلمون» (٢٤ تموز / يوليو/ ١٩٨٨) عن الشاعر أدونيس، بأنه «يجوب أنحاء العالم يردد أشعاراً يحاول بها أن ينال من الدين والايمان بالله، ويدعو فيها الى الالحاد». ولا ينتهي هذا السيل من الضحالة الفكرية، لو استطاع أي قاريء منا ان يرصد عشرات الصحف الصادرة في مختلف الاقطار العربية، ولوجد نفسه يغرف من بحر.

وسط رياح البوار هذه، ينعقد بين الثاني والسادس من تشرين الأول (اكتوبر) المقبل في ليبيا، المؤتمر السادس عشر للاتحاد العام للأدباء العرب تحت شعار: «الثقافة والحرية في الوطن العربي». وتدور محاور هذا المؤتمر حول: أ ـ حرية الفكر ومظاهر القمع في المجتمع ومنها ـ أشكال القمع ودعاته في المجتمع العربي ـ التطرف والقمع ـ الحكم الفردي وحرية الفكر. ب ـ الأدب العربي في مواجهة القمع ومنها ـ مواجهة القمع في التراث العربي ومواجهة القمع في الادب العربي الحديث.

ومن يقرأ هذا الكلام، لا بد وان يعتقد ان رياح التغيير قد بدأت تهب على الوطن العربي، وان النوافذ قد أشرعت في وجه الحرية المرجوة في الثقافة العربية. ولكن هذا ليس مهما. المهم ان هذا المؤتمر اذا كان جادا في شعاره المرفوع وفي محاوره المطروحة، وإذا كان راغباً في الحفاظ على بعض المصداقية للادباء العرب، فينبغي له ان يواجه ظاهرة الردة السلفية، ووقف هجمتها الشرسة على الابداع العربي، نثراً وشعراً ونقداً ورأياً.

ان أشكال القمع التي يدعو مؤتمر ليبيا الى مناقشتها، يجب ان تبدأ من حملة واضحة ضد مظاهر الارتداد التي نشهدها اليوم في حياتنا الثقافية والفكرية. حيث حلّ التحريم محلّ التخويف، والتكفير محل التجريم، والقتل محل السجن، بفتوى دينية من جماعات نصبت نفسها مرجعاً حكمياً. فالوحش الأصولي يتهيأ ويهيء الجو للانقضاض على الادباء والشعراء والقصاصين والمفكرين والصحافيين، من أصحاب المشارب والانتماءات الفكرية والجمالية المختلفة، وقد فصّل لهم التهم وأورد اسماءهم في لوائحه وصنفها تصنيفاً دقيقاً. وهو داعية الغاء لوجودهم، وليس محاوراً من موقع اختلافه معهم. وهنا تكمن خطورة المسألة.

ان على مؤتمر اتحاد الكتاب والادباء العرب ان يتصدى لظاهرة القمع الاصولي. ومن الضروري ان يتجلى هذا التصدي في خطوات عملية تبدأ في مناقشة الظاهرة، والدعوة الى تحليلها واستخراج الخلاصات الضرورية التي لا بد منها لمعالجتها، ووضع نظام حقوقي يؤكد على حق الكاتب والمبدع والناقد في ممارسة حريته، ويضع الحقوق القانونية، وحتى الجنائية، أمام كل من يفكر في التعرض له ولحريته في التعبير عن رأيه.

لذلك على المؤتمر ان يخرج بما هو أكثر من نصوص انشائية وهجاء في لغة متعالية مثقفة. يجب ان يكون الرد عملياً متمثلا في تسليط الأضواء على الظاهرة من مختلف جوانبها، لا اهمالها بدعوى دفعها الى الظل. فهي لم تنم الا في الظلال. وضحاياهم جمهور بسيط ما زال وعيه الاجتماعي والسياسي قاصرا في تحليل الظواهر، المحيطة به والفاعلة في حياته، حتى نقول إن في وسعه ان يتخذ موقفا منها. فعلى الأدباء الكتاب العرب في اجتماعهم ان يتوصلوا الى صيغ لمواجهة دعاوى الاصوليين. دفاعاً عن التنوع والديموقراطية والاختلاف. وهي منجزات لم يترسخ القليل منها الا بأثمان باهظة.

فأنتِ أيتها الحرية الألف، وأنتِ أيتها الحرية الياء. □



ممنوع الدخول

الى حين دفع هذا العدد الى الطابع، كانت ثلاث دول عربية هي: مصر والكويت والامارات العربية المتحدة، قد اصدرت قراراً بمنع توزيع العدد الاول من «الناقد» (تموز/ يوليو ١٩٨٨) في اراضيها.

◆

«أجيال من الشباب تشغلهم عورات الناس واشكالهم بينما لا يعرفون شيئاً عن هموم الامة ولا حقوق الناس. اطلاق اللحى اهم عندهم من اطلاق الحريات، وتحرير الناس من زيارة القبور أولى من تحرير الوطن من المحتلين والغاصبين. واتباع السلف أجدى من ابتداع الخلف. ومكافحة الصوفية خير من مكافحة الجفاف أو الجراد».

فهمي هويدي

«الاهرام» ـ ٢١/٦/١٩٨٨



عندما يرميكِ الشَبَق بين أحضان جسدك يستنير وجهكِ كالملاك.

***

كلُّ الاثارة في هذه النظرة المتحجّرة.

***

يروح الشعر يلغي نفسه كلما دنا من حقيقته الأعمق.

***

كل المطارح أحلى من السرير للمداعبة.

***

فاض بغضه كهزّة الجماع.

***

يذوبون من رقة الكذب...

***

المنفلت فيّ يكره منظر المنفلتين والمستبّد يكره منظر المستبدّين.

***

ثمة غربة أكثر أمومة.

***

أفدح الشتائم تلك التي لا يعرف مُطْلقها أنك تستحقها.

* * *

لا تستطيع كلّ عين أن تميّز الخيط الذي يفصل المحبة عن الانحطاط.

* * *

صوت حميم كالنشوة، وفيه فضيحتها ملجومة.

* * *

ما يجذبني ليس السهولة. وليس الصعوبة. بل صعوبة الوصول الى السهولة.

* * *

حُبّ الذات يحميها.

لا يمرض الناس ولا يموتون الا من قلّة أنانيتهم.

* * *

نحب براءة الآخرين لأنها، ايضاً، (او ربما فقط) تمنحنا شعوراً بالتفوق.

* * *

لا أحب عُري المرأة وهي نائمة. أريدها حاضرة لتعيه، لتستعمله، ليجرفها، لتشرف على دُواره ودواري.

النوم يحيّدها. يلغي الموقف. يجعل مفاتنها حرفاً ميتاً، فائحاً برائحة الاهمال والحقيقة.

* * *

بعضهن تلفظهن النشوة الى شاطىء السرير كما يلفظ البحر سمكة لتموت.

* * *

الجنس يأتي معه بحبّه.

* * *

التعرّي لا العري.

تعرٍ لا نهاية له.

* * *

رفضت أن أبني نفسي لأني أردت الطريق دائماً أمامي.

* * *

كل شاعر لم يدرك معنى الهول، لم يعايش قدرة الشر وطاقته الاجرامية، شاعر لا قيمة له.

* * *

ما اريده هو أن أنتهك الممنوع وأن يظل صامداً.

* * *

عندما ألفظ كلمة «جنس» لا أعطي التناس إلا أقل حجم من معاني الكلمة.

وأغلب الأحيان أنساه تماماً.

* * *

الحياء مرغوب دليلاً لارتكاب الخطيئة.

* * *

النوم مع الخيال أحلى من النوم من الذاكرة.

* * *

في التهتّك حسابات دقيقة جداً لا غنى عنها وإلاّ انحرف وشُوّه.

الملّذات تتبع نظاماً خاصاً بها دِقته أشد صرامة من دقة النظام الرهباني.

* * *

ليس أقوى من تجديد المحافظين اذا جَدّدوا.

* * *

ليست صدفة.

ليست هذه أول مرة أجيء الى العالم.

ليست هذه أول مرة أموت.

* * *

انتابني احساس الذنْب بشكل حاد جداً خلت معه أنَّ روح الشخص الذي عصف بي الندم حياله، قد تقمّصني.

كأن ليشكرني على هذا الندم!

* * *



... وهل يكون أنَّ من اللذّ ما في المرأة أن يملكها سواك، فتبرز قيمتها لك كمشهد، وكمُلْك لآخر، أشهى ما فيها ليست ذاتها بل لذة سرقتها؟

* * *

أشد ما أكون صافياً هو في هذياني الجنسي.

* * *

المَهْوى يستهويني لا لأني أحب ملاعبة الخطر فحسب، بل لأن المهوى هو احياناً مَخْرج من صعوبة اقناع العالم (والعالم فيَّ الذي هو ضميري) بالتوفيق بين الشهوات والطهارة.

أنا برهانٌ على هذا التوفيق. بل على هذا الاندماج التام. وما أن أضع أنفي خارجاً حتى أُهاجَم من كل صوب. تنهال عليّ الحجج صارخة أني منافق، وأن ما اقوله سفسطة لتبرير ضعفي، فإما الشهوات أو الطهارة...

لكنّي في نواتي الأعمق، في جوهر روحي أعرف أني محق، وان المستقبل رهن بسطوع هذا الحقّ وفيضه.

◁

كم نتحدّث عن الخَلْق نحن أرذل الهدّامين!

* * *

انهم على استعداد لتحريرك من الكبت شرط أن تخلّصهم من إفراطك.

هذا هو معنى الحرية في المجتمعات الحديثة الاكثر تقدماً.

وما حاجتها الى القمع حين تعهد اليك بخصي ذاتك عَبْر ابتذال الشيء الوحيد الذي كان يمكن ان ينقذك من الابتذال؟

* * *

لم أستطع أن أرى فرقاً جوهرياً بين العقل «الاخلاقي» والارهاب.

* * *

«الحرّية، هذه المُلْهِمة الحديثة»، يسمّيها مالارمه.

وكما مصير كثير من الأشياء الحديثة أن تبوخ، أن تُستبذَل، هل تزول الحرية، ولا لانهزامها امام الطغيان بل لسأمنا منها؟

* * *

الخطر في أفلام البورنوغرافيا أنها معزولة. طبقة على حدة، مدموغة بعلامة العزل. (بصرف النظر عن تفاهة سيناريوهاتها).

وكان يمكن لسينما البورنو ان تكون أهم اختراع للسينما لو لم تُدر ظهرها للرغبة مفضّلة رياضة المجامعة. لقد ألغتْ خيالنا وجَعَلَتْنا ننتظر الخباء ليستثيرنا.

هذه الافلام (واجمل ما فيها أحياناً بدايات خاطفة، ونساء مختليات بأنفسهن) أجهضتْ سينما «خلاعية» أخرى كان يمكن (وسوف يظل ممكناً) أن تكون أروع من الكتاب.

* * *

كلّما وجدتُني أمام مقال يبحث في الجنس شعرت بضيق أشبه بضيق طالب السكينة الذي تنفجر الدنيا في أذنيه. واسوأ انواع هذا العدوان على حميمية الجنس سواء في خيالنا وفي واقعنا، المقالات «التحررية» المكتوبة من وجهة نظر اجتماعية - سياسية أو طبية - اجتماعية او محض طبية. إن دعواها التحرير لكنّ مؤدّاها الفعلي هو التقزيز. بعضهم باسم الحرية يخدم الموت.

* * *

الممارسة الجنسية ليست مرحة ولا كئيبة. إنها خطيرة. انها استعداد للقفز في الفراغ الشيّق. وقوف على طرف لسان الموت. طبعاً من نشوة، ولكنْ موت.

«تطبيع» الجنس - وهو شعار المجتمعات الغربية المتقدمة - قضاء على الخيال، أي على الجمال والشعر والحرّية.

* * *

الأغنية الشرقية تُسْكِر مدمنيها بتكرار الفراغ الى ما لا نهاية. فراغ يحمل اغماءات ذات طبيعة جنسية عادية، تروح وتجيء كالموجة.

تفضيلي ذهب ويذهب الى الاغنية تُسْكرني لا بعدم قول شيء وترداده الى الأبد بل بقول كل شيء وترداده قليلاً.

* * *

لم أسمع أسخف من عبارة «هذا الزمن لم يعد زمن معجزات».

لم تحصل معجزات كما حصلت في هذا الزمن.

«اطلبوا تجدوا».

المشكلة في الطالب لا في المعجزة.

* * *

أزلْنا شبابكم أيها الأحبّاء بما ألقينا عليكم من هموم طفولتنا المستمرة.

* * *

نولد في الدهشة ونموت في الدهشة.

وبينهما ابتعادٌ نحو ضروب الانخداع، بالذات وبالآخرين.

* * *

الاستسلام لمتعة أن يكون أملي قد خاب.

كلمة السر هي النخلة



الصادق النيهوم

■ يقال الآن إن الدول العربية قد دخلت عصر العلم، بعد أن صار لديها جندي يقاتل بالصواريخ، وطبيب مدرب على الجراحة المعقدة، ومهندس متخصص في بناء الجسور. وهو قول حسن، قد يطيب سماعه، لكنه - للأسف - تنقصه صفة العلم بالذات.

فتأهيل المواطنين العرب لاداء الخدمات العامة في مجتمع معاصر، لا يعني أن العرب، قد دخلوا عصر العلم، بل يعني - حرفياً - أنهم يركضون وراءه. وهم يركضون في الواقع منذ عصر محمد علي باشا، وينزفون عرقاً ونقوداً، لمجرد الحفاظ على أدنى مستويات الخدمة العامة.

أما دخول عصر العلم، فانه فكرة اخرى، لها شرط أساسي آخر، هو أن تدخل البيئة نفسها في عصر العلم، وليس المجتمع فقط. وفي هذا المجال لا يبدو العرب متأخرين جداً، بل يبدون خارج السباق من أوله. ان الصحراء - وطن العرب الوحيد - لا تزال هي الصحراء التي عرفها عصر الجفاف، منذ عشرة آلاف سنة على الأقل. وإذا كان العرب قد وصلوا الآن الى عصر العلم، فلا بد من أنهم قد ذهبوا اليه من دون وطنهم:

فالنخلة - شجرة الصحراء الوحيدة - لا تزال تنمو، كما كانت تنمو في العصر المطير. انها لا تزال أطول قامة مما يجب، وأبطأ نمواً مما يجب، ولا تزال نواتها، لغة غير مقروءة. فلا يعرف الفلاح جنس النخلة الا بعد نمو الشتلات، ولا يعرف ماذا يفعل بالنواة نفسها، سوى أن يطعمها للخراف.

هذه النخلة، هي مصنع السكر الوحيد، المجهز للعمل في مدار السرطان. إنها معجزة تقنية هائلة، نجحت في تحدي عصر الجفاف، واستضافت الانسان نفسه في بيئة الصحراء، وأطعمته رطبا جنياً، على قاع بحر من الرمل الميت. ولولا الرطب، لما كان بوسع العرب، أن يستوطنوا الصحراء أصلا.

هذه النخلة، لم تدخل عصر العلم، حتى اذا كان العرب قد ذهبوا اليه. انها لم تكسب لنفسها موقعاً في السوق العالمي لأن ثمارها لم تصبح خامات لمستحضرات صناعية، بل بقيت - كانت دائماً - ثماراً موسمية، يصعب حفظها وتداولها، مما جعل النخلة، مصدراً فقيراً جدا، لمرزق فلاح مدهوش جداً، يواجه نفقات الحياة في عصر العلم، بميزانية فلاح في عصر الجفاف.

ومثال آخر:

الجمل، شاحنة العرب الخارقة التي فتحت أمامهم باب الصحراء، خسر وظيفته في النقل، بعد ظهور الشاحنات الميكانيكية، وبات عليه أن يبحث لنفسه عن وظيفة أخرى، أو ينقرض.

لقد كان عليه، أن يصبح مصدراً للحليب واللحم والجلود، أو يخلي مكانه امام الابقار التي نجح العلم الحديث في تطوير فصائلها الى حد أتاح لها ان تستحوذ كلياً على سوق اللبن، وسوق اللحم معاً.

ما فعله العلم للبقرة، كان بوسعه ان يفعله للجمل، فلم يكن ثمة عائق تقني امام تطوير فصائل جديدة من نياق الحليب، والنياق الثنائية الولادة، سوى أن العرب - أصحاب الجمل - قد ذهبوا الى عصر العلم، على ظهر جمل آخر.

والواقع، ان «علماء» الدول العربية، قد أقاموا صناعة الالبان في وطننا، على اكتاف بقرة هولندية، تم تطويرها في اوروبا، بمثابة مصنع حليب متحرك، يستهلك يومياً قطارين من العشب الاخضر، ويحيلها يومياً الى قطار من الحليب. وهي صفقة علمية حقا في اوروبا، حيث يتوفر العشب الأخضر مجاناً. أما في وطننا، فان غياب العشب الأخضر، قد جعل وصول هذه البقرة النهمة، الى مزرعة الفلاح العربي، كارثة عليها، وعلى الفلاح معا. فالبقرة لا تستطيع ان تأكل اعشابنا الشوكية، ولا تستطيع ان تخرج ◁



العرب أصحاب الجمل ذهبوا الى عصر العلم على ظهر جمل آخر

◆

أموال العرب ليست في أيدي العرب بل في أيدي حكوماتهم والمواطن ليس شريكا مساهما في الوطن بل هو موظف فيه

للمرعى اصلا من دون ان تكسر رجلها. والفلاح لا يجد ما يطعمها لأن سعر اللبن المستورد أرخص كثيراً من سعر عشائها.

ومثال ثالث:

نباتات الصحراء التي ظلت مجرد نباتات في الصحراء حتى الآن. لماذا لم تدخل عصر العلم، ما دام العرب قد ذهبوا اليه؟

انها لا تزال أعشاباً وحشية، لم يتم استئناسها، ولم يهتم أحد بزراعتها فلاحيا، ولم تصبح مصدراً للمستحضرات، ولم تكسب لنفسها في السوق، سوى رف صغير في دكان العطار.

أحد هذه الأعشاب، اسمه الزعتر. وهو نبات يحتل مكانة كبيرة في اغاني العرب وأشعارهم. أما في علومهم، فان الزعتر لا يزال حتى الآن، نبتة بعلية، لا تقوم عليها صناعة واحدة، ولا تملك من عالم العرب الواسع، سوى صحن الزعتر الذي يتوارى عادة وراء صحن الزيت.

ومثال رابع:

الشمس، تلك النار التي تحرق العرب منذ عصر جدهم ابراهيم. لماذا لم تصبح بردا وسلاما على احفادهم؟

ان برنامجا مكثفاً واحداً، لتنشيط البحوث في ميدان تخزين طاقة الشمس، كان من شأنه ان يحقق معجزة ابراهيم حرفياً، ويوفر للعرب الطاقة الصحيحة الوحيدة التي تستطيع ان تضمن لهم وطناً في قلب النار. فمن دون طاقة الشمس، تتضاعف تكاليف الحياة العصرية في الصحراء، الى حد يتجاوز امكاناتها على الانتاج. واذا شاء فلاح يملك مائة نخلة، ان يسقي نخلاته بمحرك، ويضيء بيته بالكهرباء، ويضع جهاز تكييف في غرفة نومه، وثلاجة في غرفة الأكل، فان انتاج المائة نخلة، قد لا يغطي في الواقع تكاليف استهلاكه من الطاقة وحدها. وهي ثغرة، قد تسدها أموال النفط لبعض الوقت، لكنها لا تستطيع ان تسدها الوقت كله. فالصحراء - من دون طاقة الشمس - لن تكون أبداً وطناً أو دولة، بل ستكون واحات مزدحمة الى الأبد، تعاني مشكلة الزحام بالذات، في أراض جرداء خالية، تزيد مساحتها على مساحة القمر. ان الدول العربية، لا تستطيع ان تدخل عصر العلم، ما دامت ارضها - وشمسها - لا تزالان في عصر الجفاف.

الحل الذي التزمته الدول العربية، لمواجهة هذا الواقع، تمثل حتى الآن في انشاء ما تدعوه باسم «مراكز البحث العلمي»، وهي تسمية دعائية اخرى، لا تنقصها روح العلم وحده، بل تنقصها - هذه المرة - روح الواقعية.

فمراكز البحث العلمي، لا تعيش خارج السوق الرأسمالية، الا بقدر ما يعيش حوت على البر. انها جزء من آلة كبيرة واحدة، تبدأ بتحويل البحوث، وتنتهي بتسويق الانتاج، في دائرة لا تكتمل أصلا، الا في البلدان الرأسمالية وحدها. وهي مشكلة تعالجها الأمم الفقيرة أحياناً، بسرقة اسرار البحوث عن طريق الجواسيس - كما يفعل الاتحاد السوفيتي - لكنها في أغلب الأحيان، مشكلة صعبة على الحل. واذا كانت الدول العربية، قد اختارت ان تتجاهل هذا الواقع، وتقيم لنفسها «مراكز للبحث العلمي» على الورق، فان ذلك خطأ علني، عقابه العلني ان هذه المراكز، لم تنجح حتى الآن، في انجاز مشروع علمي واحد، ولم تفتح سوقاً واحدة امام منتوجاتنا، ولم يكن بوسعها ان تدافع عن سوقنا المحلي نفسه. ومنذ ان انتصرت الكوكاكولا على العرقسوس، وفقد السواك أسنانه، أمام معجون الاسنان، كان من الواضح ان مراكز البحث العلمي في وطننا، ليست وطنية جداً، وان الدول العربية، تخسر معركة، تجري في مدنها يومياً، من دون ان تدري. وهو عقاب، يبدو عادلا - ومناسباً - لمن يدعي صفة العلم، من دون نعمة العلم نفسه.

فمركز البحوث ليس معملا للتجارب أو مكتباً يلتقي فيه الخبراء. انه شركة، تموها مصارف، لتسويق منتجات محددة سلفاً، بناء على خطة محددة سلفاً. وكل مشروع، قابل لتحقيق الربح - وقابل بالتالي لاقناع المصرف. يصبح تلقائياً موضعاً للبحوث، من تطوير الزينة الى تطوير الصواريخ.

مركز البحوث شركة، أصغر مكتب فيها، يشغله مركز البحوث، والباقي مخصص، لمن يتولى مسؤولية الانتاج من قسم التسويق الى قسم الاعلان والعلاقات العامة.

ليس ثمة بحوث في الفراغ.

ليس ثمة شيء اسمه علم من دون سوق. إن اسرائيل التي اكتشفت هذه الصيغة مبكراً، لم تعمد الى انشاء مركز لبحوث البرتقال في يافا، بل عمدت الى انشاء شركة امريكية دعتها «يافا». وأمام هذه الشركة، فتحت المصارف الامريكية خزائنها للانفاق على البحوث واعلانات التي دفعت «يافا» الى مكان مرموق بين مشروبات الغربيين. والواقع ان الاسرائيليين وحدهم - الغرباء عن بيئة الصحراء - هم الذين يرتادون حالياً مجالات تطوير هذه البيئة، من تسخير طاقة الشمس في تحلية مياه البحر، الى فتح اسواق جديدة أمام الزعتر. وهو نجاح يتحقق للاسف، على حساب الدول العربية بالذات، التي لا تملك فرصة لكسب السباق، ما دامت خارج الملعب نفسه.

رأس المشكلة أن عصر العلم، لا تدخله الدول، بل تدخله الشركات. إنه مرحلة حديثة جداً في مسيرة الحضارة. بدأت تاريخياً، بعد استيطان امیرکا، وانتصار الثورة الصناعية في غرب اوروبا. ففي مناخ هذه الثورة، تناست الشركات التي تولت تحويل البحوث العلمية لتطوير أسواقها، وافتتحت بذلك عصراً طارئاً على مسيرة العلم نفسها.

قبل مولد الشركات، كان العلم هواية، وكانت نتائجه المدهشة تظل في العادة نتائج مدهشة على الورق. فنظرية التوتر الكهربائي، كانت ستظل مجرد نوع من الرجم بالغيب، لولا ان شركة اديسون صنعت المصباح الكهربائي. ونظرية الموجات الاثيرية كانت ستظل نظرية غيبية أخرى، لولا ان شركة ماركون نجحت في تصنيع الجهاز الذي يستقبلها على قنوات محددة. ونتائج البحوث الجارية حالياً، في الجنيات، كانت ستظل علماً خرافياً مثل علوم السحرة، لولا ان شركات الطعام، سارعت الى تطوير فصائل جديدة من بذور القمح والابقار والدجاج.

ان هذه الشركات، هي التي فتحت قمقم المارد، وسخرت نتائج العلم لتغيير وجه الأرض والسماء معاً. ومن دون هذه الشركات، يصبح العلم مجرد مارد من ورق.

ورأس المشكلة، ان الدول العربية، لا تستطيع ان تدخل عصر الشركات، حتى بمعونة الخبراء، بسبب نقص اساسي في قاعدتها الادارية، فأموال العرب ليست في أيدي العرب، بل في أيدي حكوماتهم. وفي صيغة مالية من هذا النوع، لا يكون المواطن شريكاً مساهماً في الوطن، بل يكون موظفاً فيه، وتصبح فكرة الشركة المساهمة نفسها، انقلابا سافراً على نظام الحكم. ان الدول العربية قد تقف على باب العلم ألف سنة اخرى من دون ان تدخله، لأن حارس الكنز، لا يفتح باب الكنز، حتى يسمعه كلمة السر.

وكلمة السر هي «الحرية».

هي اطلاق سراح المواطن العربي، والمال العربي، من سجنهما الطويل في خزائن الحكومة، وانهاء عصر الاقطاع المقنع في مصارف الدول العربية.

كلمة السر هي «الناس».

فاذا استعاد الناس حقهم في العمل، وأصبح المال العام مالا عاماً حقاً، يتحول الوطن الى شركة مساهمة، وتتحول الشركة المساهمة الى دولة تدار بأيدي المساهمين. فتصبح أعضاء مجلس الادارة، عرضة للحساب من ادق التفاصيل، ويتجه التعليم لزيادة الانتاج، ويلتزم التخطيط بتطوير البيئة، وتدخل الدولة عصر العلم، وهي تحمل سلة كبيرة من ثماره.

من دون الناس، ليس ثمة سلة □

زكريا تامر

أنصاف مواطنين

■ أرهقت السيوف، وأرهق حفارو القبور، وبات الخوف جراداً يقهر كل لون أخضر.
قالت السيوف للملك المعلن الحرب على الأشرار في الدنيا: «لديك مشانق، فدعها تساعدنا».

قال الملك: «حبال المشانق تستطيع أن تخنق فقط، ولا تريق ذلك الدم الذي يُرهب الشر ويدحر الظلم».

تعبت السيوف، وارتوت الأرض بالدم، فلم تعد محتاجة الى مطر، وعذبها الشوق إلى الورد الأبيض.
استغاثت السيوف طالبةً نصيباً ضئيلاً من الراحة، فلم يأبه الملك لها، وقال لوزيره: «أعمار أبناء آدم قصيرة. وأخشى ما أخشاه أن ينتهي العمر قبل أن تخلو مملكتي من الأشرار والظالمين والمفسدين».
قال الوزير: «الأعمار بيد الله.. وبيدك. ليتني أستطيع أن أتنازل لك عما تبقى لي من عمر».
فتأمل الملك وزيره، فرأى عجوزاً تركض نحوه حُفر القبور، فضحك بمرح، وقال لوزيره: «ولكن ما تبقى لك من العمر ليس بالكثير».
قال الوزير: «الكريم يعطي كل ما يملك. وليس مهماً أن يكون عطاؤه كثيراً أو قليلاً».
قال الملك: «أعمار الملوك بيد الله وأعمار الرعية بيد ملوكها. ومهما طال العمر فلا بد من نهاية له، ويجب ألا يضيع في توافه الأمور».
قال الوزير: «العظيم يختار هدفاً عظيماً. ولا هدف أعظم من مطاردة الشر ومحاربته وهزيمته في كل مكان».
قال الملك: «في يوم أمس تنكرتُ وتجوّلتُ في الطرقات متفقداً أحوال الناس».
قال الوزير: «وكل خطوة خطوتها كانت انتصاراً للخير على الشر».
قال الملك: «وأنوي اليوم زيارة السجون، فلا يرضيني أن يقال عليّ إن في سجوني بريئاً أو مظلوماً».
قال الوزير: «حاشا أن يطأ سجونك بريء أو مظلوم».
قال الملك: «أريد أن أتأكد بنفسي، فأزور السجون سجناً سجناً».
قال الوزير: «أتريد الاطلاع على أحوال السجون أم أحوال السجناء ؟»
قال الملك: «لا أبالي بالجدران والسقوف. لا يهمني سوى الناس وحدهم».
قال الوزير: «هذا جواب كنت أعرف أنك ستقوله قبل أن أسأل سؤالي، ولذا أحضرت السجناء، وهم في انتظار الإذن من مولاهم ومولاي كي يسمح لهم بالمثول بين يديه».
فقال الملك: «ادخلهم فوراً».
فأشار الملك بيده الى واحد من أعوانه، فبادر الى مغادرة القاعة الملكية بخطى سريعة، ثم عاد مصطحباً رجلاً مكبلاً بالأغلال، وكان من العسير تحديد عمره، فهو في آن واحد شاب وعجوز.
قال الملك لوزيره: «من هذا ؟».
قال الوزير: «سجين».
قال الملك: «أنت تحدثت عن سجناء بينما أرى سجيناً واحداً».
قال الوزير: «نحن في عصر الديمقراطية. النائب الواحد في البرلمان يمثل آلاف الناس، وهذا السجين يمثل آلاف السجناء، وجريمته ما زالت المحكمة تنظر فيها ولم تصدر حكمها عليه».
قال الملك للسجين: «وما جريمتك؟».

قال السجين: «سرقت».
فتجهم وجه الوزير، فتابع السجين كلامه مضيفاً: «وقتلت زوجتي».
قال الملك: «لماذا سرقت ؟».
قال السجين: «كنت جائعاً».
قال الملك: «أعرف الجوع. جربته قبل أيام. أفقت من نومي صباحاً، فأحسست بالجوع، وانتظرت دقيقتين ولم أطلب الطعام كي أحس بما يحس به شعبي».
قال الوزير: «مولانا دائماً يضحي من أجل شعبه».
قال الملك للسجين: «عندما جعت مثل جوعك لم أسرق بل طلبت من خدمي إحضار الطعام، فلماذا لم تفعل مثلما فعلت ؟».
فبوغت السجين بالسؤال، ونظر الى الوزير كأنه يطلب العون، فقال الوزير لملكه: «سؤالك يا مولاي معجزة تكشف بأسلوب سهل ممتنع الفوارق بين سلوك الأخيار وسلوك الأشرار».
قال الملك للسجين: «ولماذا قتلت زوجتك ؟».
قال السجين فوراً: «قتلتها لأنها تكره مولاي الملك».
قال الوزير: «مشهد رائع. سأبكي تأثراً. ملك يضحي في سبيل شعبه، وشعب يضحي من أجل ملكه».
قال الملك للسجين: «وكيف قتلت زوجتك ؟».
فنظر السجين الى الوزير بحيرة واضطراب، ثم قال متردداً: «ذبحتها».
قال الملك: «كيف ذبحتها ؟».
قال السجين: «أحضرت من المطبخ سكيناً بينما كانت زوجتي نائمة تشخر، ووضعت السكين على عنقها وفصلت رأسها عن جسدها».
قال الوزير للسجين: «هل صحت: الله أكبر، وأنت تذبحها؟».
قال السجين: «نسيت».
قال الوزير متجهم الوجه: «هذه جريمة لا تغتفر، ويستحق مرتكبها أن يموت شر ميتة».
فبهت السجين، وقال للوزير: «لم أقل: الله أكبر لأني لم أقتل زوجتي».
فقال الملك للسجين بدهشة: «ماذا تقول ؟».
قال السجين: «قلت إني لم أقتل زوجتي. وهي الآن في البيت. وفي استطاعتك طلبها لتتأكد من صدق كلامي. وقلت اني قتلتها لأن الوزير طلب اليّ أن أقول إنني قتلتها».
فقال الوزير للملك: «يا مولاي.. لكل مواطن في هذه البلاد الحق في أن يعتقد ما يشاء ويقول ما يشاء. وهذا السجين اعتقد أنه قتل زوجته، واعترف بجريمته بين يديك من غير إكراه أو إرغام. والقاتل وفق القانون يقتل».
فذعر السجين، وتطلّع فيما حوله بنظرات مستغيثة، وصاح: «أنا مظلوم».
فقال الوزير لملكه: «هذا السجين مظلوم فعلاً، فالعدل يقضي أن تختلف عقوبة من يقتل امرأة عن عقوبة من يقتل رجلاً. وما دامت المرأة ترث نصف ما يرثه الذكر، فيجب أن يحكم على قاتلها بأن يموت نصف موت».
قال الملك لوزيره: «وكيف نميته نصف موت ؟».
قال الوزير: «نأخذ قسماً نعدمه، ونترك له قسماً يتصرّف به كيفما شاء».
فقال السجين للملك ووزيره: «هل ستأخذان مني القسم العلوي أم القسم السفلي؟».
وابتسم السجين مطمئناً عندما سمع الجواب، وامتلأت القرى والمدن بأناس فقدوا نصفهم العلوي، وكانوا سبباً في ازدياد حوادث السير المؤسفة. □



عبد الرحمن منيف

■ وسار ركب السلطان الى العوالي وكان ضمن الموكب الخاص: هاملتون والعجرمي وفنر، اضافة الى عبد الله البخيت وعدد من المستشارين، وكانت نجمة مع السلطان في هذه السفرة.

لأول مرة، منذ سنوات، يمتليء قصر الروض بالغيظ، أكثر من الغيرة أو الحقد، ولأول مرة تجمع نساء السلطان رابطة التضامن ازاء الوافدة الجديدة. واذا كانت العادة، في زيجات سابقة، ان ترصد العروس، بكثير من العناية، لاكتشاف عيوبها، وكانت في الغالب عيوباً خفية أو هينة، سواء من ناحية الشكل، أو التصرف، أو ربما أكثر خفاء من ذلك! فقد كان دائماً يوجد من يتصدى للدفاع عن التي تدخل القصر لأول مرة، وإذا لم يكن ذلك نتيجة الاقتناع في الغالب، فلا أقل من محاولة ضم الطير الجديد الى سرب من الأسراب المتنازعة. كان يشار الى الجمال، إذا كانت جميلة، والى العراقة اذا لم يسعفها الجمال. وكان يشار ايضاً الى مواضع خاصة لا تلحظها العين بسهولة، كصغر السن، أو دماثة الخلق، وبعض الأحيان الى الملابس التي ترتديها، أو حتى الى العطر الذي تستعمله ويفوح ليملأ المكان، كل ذلك، في محاولة تسجيل بعض النقاط.

كانت نجمة العجرمي موضع إجماع القصر في الرفض والانكار. فقبل ان تصل، ورغم استمرار تكذيب اخبار هذا الزواج، حتى قبل الزفاف بليلتين، فقد رسمت لها صورة تبعث على الاضحاك والشفقة في آن واحد. واذا كانت أية من زوجات السلطان لم تكلف نفسها عناء التحدث في الأمر، لأن كل واحدة منهن تعتبر نفسها أكبر وأهم من الخوض في زواج مثل هذا، والذي ظلت أسبابه أو دوافعه غير واضحة، فإن الخادمات قمن نيابة عن السيدات باشاعة الأخبار: «من يوم موت لولوا والعجرمي له مثل ظله، يكتب له حجب ويشممه الزعوط، وبين الاثنين يبخره ويدهنه، وما عاد يأمن لأحد. قبل ما يمد يده الى طعام يلزم اللي طبخه يأكل منه. وما يشرب قهوة الا من يد فرحان المدلول. ما هو بس كذا ما عاد احد يعرف وين ينام ومتى. وبعد ما تعبه العجرمي ودوّخه قال له: دواك عندي. وشنهو الدوا؟ هذي المسخوطة، المعظمة، اللي ما احد يشريها بنواة، وهذه اللي طردتها زوجته الأخيرة، هي اللي صارت الدوا «وتضحك التي تتكلم لتضيف الأخرى»: «والله العليم ان الصناديق اللي جت معها كلها بلاوي: سفوف ودهون وسخام البين، لأنها ما تركت احد يقرب منها، وكانت أحرص عليها من الذهب والحرير، ما هو بس كذا، سفرّتها كلها معها، وكانت عمتها احرص منها وهم يحملون الصناديق: ديروا بالكم، على مهلكم، خاف تقع، خاف تنفتح، وعلى روسهم وهم يشيلون ويحزمون». وتضيف الأولى: «على قولك، والا اللي تريد ترجع، اللي تريد تلقى لها مكان بقصر الروض، تصرح به شيء، تزرع ولو حجر، هذي ابد، اخذت كل شي معها».

وقد تأكدت الاشاعات وترسخت حين سافر العجرمي مع السلطان. لأول مرة، يسافر، ولأول مرة يحرص السلطان على ان يكون معه. وهذا يفسر ايضاً كيف تم انتزاع الفرس التي هربتها فضة، ثم هيأتها لتكون هدية لابنها راكان، حين يتم الاحتفال به على انه بلغ مبلغ الرجال، انتزعها السلطان دون تردد وبعث بها الى العجرمي قبل الزواج بأسابيع.

مرافقة العجرمي للسلطان اذن لم تكن بسبب صلة القرابة التي قامت خلال الفترة الأخيرة، كما أشيع، وانما بسبب الدور السحري الذي بدأ يمارسه على السلطان منذ ان داهمته تلك الكوابيس حول احتمال قتله او تسميمه، وان ذلك يتم، كما أكد بعض الذين سمعوا العجرمي، من داخل القصر، ومن أقرب الناس إليه.

فضة كانت اول وأكثر نساء السلطان التي شعرت بالاهانة، وأوعزت لخدمها وعبيدها ان لا يتركوا شيئاً يمكن ان يُروى عن العجرمي الا ويجب ان ينقلوه لكي يعم ويشيع. وجارتها النساء الأخريات بعد بضعة أيام. حتى وطفة التي خافت، أول الأمر، نتيجة مقتل لولوا، ثم حزنت بعد انقطاع السلطان، لم تتأخر في الايعاز الى الخصيان والخدم لأن يتحركوا. ومثل عادة الخدم دائماً، فقد بالغوا كثيراً، وأكدوا ان العجرمي وراء مقتل لولوا، ودليلهم على ذلك انه وحده المستفيد مما حصل. يضاف الى ذلك انه رفض الصلاة على جثمان القتيلة، حين طلب منه، وكان تبريره: «المغدورة قتلت نفسها ولم يقتلها أحد».

طالع العريفان، مثل عادته، انشغل بتأمين مستلزمات الزوجة الجديدة، بعد ان خصها السلطان بواحد من الأجنحة الثلاثة الفخمة التي بنيت بعد ان ترك خزعل قصر الروض، وقد استغرب الوضع الجديد في القصر. إذ كانت العادة ان تكثر الطلبات في مثل هذه الحالات، وان تتعارض الى أقصى حد، بقصد خلق جو من الارباك والتحدي أكثر مما



هي لازعاج الوافد الجديد. هذه المرة بدت الأمور مختلفة. قال طالع لعرفان الهجري الذي جلب له «فرمان» السلطان، المختوم والموقع عليه:

ـ ما تقول لي يا عرفان: اشوف بنت العجرمي تختلف عن غيرها من نساء طويل العمر «كل شي يلزم يكون متناز متناز» وبدل الواحد اثنين، ويلزم اليوم قبل باكر، ما تقول لي شن هي السالفة؟

ـ انت أدرى يا أبو جازي، صار لك سنين بالقصر، وتعرف الصغيرة والكبيرة.

رد بتورية:

ـ كل كبيرة عرفناها يا عرفان، بس هذي، لأنها صغيرة، ضاعت علينا.

ـ لأنها شيخة وبنت شيوخ يا أبو جازي.

تطلع اليه ابن العريفان وابتسم ابتسامة كبيرة وهز رأسه عدة مرات، وقال:

ـ هالحين عرفنا السبب، وإذا عرف السبب بطل العجب!

وكان الاثنان يشيران الى ان العجرمي لا يُعد ولا يذكر حين تسمى القبائل ويسمى الشيوخ!

ومثلما كانت طلائع موكب السلطان في مرات سابقة قواته العسكرية، فقد كانت طلائعه هذه المرة امواله ورسله. صحيح انه تمهل في عدة محطات على الطريق، واستقبل عدداً كبيراً من الشيوخ، وأطال اقامته في عين نبات، لقد فعل كل ذلك لكي يتيح لرجاله تهيئة استقبال لائق، وتأمين وصول الأموال والهدايا الى الذين وجهت اليهم.

عبد الله البخيت التزم بتوصية السلطان «أريدك تلازمه مثل ظله يا أبو بادي، وإذا سها عن الصلاة، او تاهت عليه القبلة، تذكره وتدله»، وبعد ان يبتسم السلطان، يقرب فمه من اذن عبد الله ويهمس: «وصلاتي وتسليمي على سيد البشر عدد ما زها بالبنت نوار الأرياف».

وحين يدير ابن البخيت رأسه عجباً لأن السلطان أخذ يردد القصيد، يضيف السلطان وهو يطبطب على كتفه:

ـ واريدك يا عبد الله تفهّمه انه اذا كان يعرف الله ويسبحه مرة حنا نعرفه مثله ونسبحه ميّة مرة!

وابن البخيت الذي يمكن ان يقوم بهذا الدور ليوم او ليومين، لا يستطيع ان يمثل طوال اسابيع. ليس ذلك فقط، فإن السلطان ذاته، وفي احيان كثيرة، ومهما ابدى من الجد، او مهما وصل به الورع، كان يروق له في حالات التعب، ومع رجاله المباشرين، ان يسمع النكات، ان يقهقه، ولا يتردد في ان يخوض في احاديث النساء ايضاً!

الآن، في هذه الرحلة الطويلة والبطيئة، ونتيجة وجود العجرمي، فقد سادت تقاليد جديدة، اقرب الى الصرامة، فلم يبق احد الا واستغرب وتساءل. ومما زاد في الارباك ايضاً ان نجمة كانت المرأة التي ترافق السلطان، اذ لو كانت امرأة غيرها، او لم يكن العجرمي أباها، لاستطاع ابن البخيت ان يخترق هذا الحاجز الصلب من الجدية، وان يجد طريقة لاشاعة جو جديد من المرح يساعد على تحمل أعباء الرحلة.

قال لابن العليان وهما في عين نبات:

ـ تعرف يا ابو عزيز؟

نظر اليه عثمان بتساؤل دون ان يجيب. تابع:

ـ والله، لو ان الجماعة اللي سموا هذي العين عين بنات يعرفون ان شيخنا راح يمرح هنا لكان سموها عين هباب او عين غراب!

السلطان الذي كان يتمشى غير بعيد مع هاملتون وفنر، وكانوا يستعيدون ذكريات ايام ماضية، طرقت سمعه ضحكة عثمان العليان الصاخبة. ابتسم، وبدأ يتوجه نحو الاثنين، وحين أصبحت المسافة كافية لأن يتبادل معهما الحديث سأل:

ـ ها، يا جماعة الخير، اشوفكم تركتم الخويا وانفردتم، وكأن ابن البخيت يريد يطلع قصور السوالف، ويريد يضحك عن اجداد اجداده.

قال ابن بخيت، وقد اتخذ مسلكاً جاداً وهو يرى العجرمي مقبلاً:

ـ «قيل لعبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود: أتقول الشعر مع النسك والفضل والفقه؟ فقال: لا بد للمصدور من ان ينفث».

لما وصل العجرمي سلم ونقّل نظراته في الوجوه لكي يكتشف ما اذا كان الذي سمعه هو الحديث الوحيد ام تم اختياره لأنه جاء. قال لابن البخيت:

ـ شنهو اللي قلته يا عبد الله؟

ـ قلت، طال عمرك، كلام لعبيد الله بن عبد الله

جزء من رواية جديدة لعبد الرحمن منيف هي الجزء الثالث من رواية «مدن الملح»، والذي سيصدر خلال اسابيع عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في لبنان. وقد أعادت المؤسسة طبع الجزءين الاول والثاني من الرواية، وهما «التيه» و«الاخدود»، وذلك قبل اسابيع في طبعة ثالثة.

▷

ـ قله مرة ثانية.

ـ قيل لعبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود: أتقول الشعر مع النسك والفضل والفقه؟ فقال: لا بد للمصدور ان ينفث.

ـ وغيره قال يا ابن البخيت: «اياكم والغناء فإنه مفتاح الزنا».

ـ لكن ما أحد غني يا شيخنا.

ـ سمعت الـطرقيعـة من بعيد، قلت لروحي: قم وشـوف شن ها السالفة، وصلت وانت تروي الحديث.

ـ وتعـرف يا شيخنا ان عمر بن عبد العزيز قال: «والله اني لاشتري المحادثة من عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود بألف دينار من بيت مال المسلمين. فقيل له، يا امير المؤمنين، أتقول هذا مع تحريك وشدة تحفظك وتنزهك؟ فقال: أين يذهب بكم؟ والله اني لأعود برأيه ونصحه وهـداية على بيت المسلمين بألوف وألوف الدنانير. ان في المحادثة تلقيناً للعقول، وترويحاً للقلب، وتسريحاً للهمّ وتنقيحاً للأدب».

قال العجرمي يخاطب السلطان مداعباً، او ربما ساخراً:

ـ ابن البخيت شويخ، ما هو شيخ، يعرف الاحاديث زين، لكن، ظني، اذ ماني مخطي، دايماً يدير النار نحو قرصه!

ـ والله يا شيخنا كنت اظن ان رأيك بي أحسن!

ـ رأيي بك يا عبد الله زين، بس اريدك احسن واحسن.

ـ ما دام ترافقنا بهذي السفرة الطويلة، وشفنا، وتعلمنا، يلزم ان البني آدم يتعلم اكثر ويصير احسن . . .

وضحك ابن البخيت وأضاف:

ـ واذا كنت سمعت عني شي، من قبل، طال عمرك، فهالحين عرفتني وخبرتني!

هزّ العجرمي رأسه عدة مرات وقال:

ـ اللي سمعته كثير، يا ابن البخيت، بس كنت اقول لهم دايماً: يا جماعة هذا ابن البخيت ما مثله، عالم وصاحب ادب، وبسفرتنا، والشهادة لله، تأكدت.

قال عثمان العليان يخلق جواً مرحاً:

ـ اذا اعتمدنا، يا طويل العمر، على ابن البخيت، مثل ما اعتمد عمر بن عبد العزيز على ابن مسعود، ان المحادثة بألف دينار ترى فلوسنا كلها ما تكفيه، لأن سوالفه كثيرة!

رد ابن البخيت بمرح:

ـ اذا ما حصّلنا حقنا بالدنيا نحصله بالآخرة، لا تخف يا ابو عزّيز، وعلى نياتكم ترزقون!

كان عبد الله البخيت يريد، قبل ان يغادر عين بنات، ان يصبح اوف، وكانت الرغبة ذاتها عند ابن العليان، وربما عند السلطان ايضاً، لكن ذلك الجو الثقيل، والذي اضطر هاملتون الى ان يغادره خلال ثلاثة او اربعة ايام متوالية، واصطحب معه فنر ايضاً، لزيارة الآثار الغربية، مرة اخرى، ولكي يشغل نفسه جزءاً من اول المساء في تدوين ما وصل اليه من نتائج، اما ما تبقى من السهرة فكان يقضيه في الاستماع الى احاديث الدين والفقه، او في معرفة أسماء اولاد فلان وفلان من المعارف!

عنان بسيوني الذي ذهب اكثر من مرة الى الطريفة وعاد من اجل ان يساهم مع الآخرين في ايصال الاموال التي بعث بها السلطان، ومن اجل تهيئة استقبال يليق بهذه الزيارة، وبعد ان حضر اكثر من امسية، وكان ابرز المتحدثين العجرمي، قال لابن البخيت وهما يذهبان الى النوم:

ـ حتى في الأزهر، الجماعة يعرفوا يبتسموا، يقولوا نكتة؛ واراجل حقنة، والله يساعدك، يا ابو بادي، انك تحمله كل الفترة دي.

ـ بالنسبة لي، يا بك، كلهـا كم يوم، وبعـدها في امان الله، لكن السؤال: سكون اهله تحملوه؟ وسكون راح يتحمله ابو منصور؟

في هذه الدنيا كل شيء يتغير إلا الفقر والفقراء الفقر يبقى والفقراء يزدادون ولا يعرفون لماذا يحصل هذا كله ولماذا يبقون هكذا

ـ وما من دابة في الارض الا وعلى الله رزقها!

ـ الله يساعد الارض وهو فوقها والله يساعدها عندما يصير ببطنها!



الاحتفالات التي اقيمت في العوالي كانت من الفخامة والأهمية بحيث جعلت العجرمي ذاته، يشعر بالقوة والفخر، فهو ليس شيخ موران وحدها، وليس قريب السلطان فقط، وان هو الذي يُغني، والذي يعطي. وعلماء العـوالي الـذين اجتمعوا اليه عدة مرات، وتبادل معهم، الأفكار والآراء، خرجوا بانطباع ان «الشيخ العجرمي يمكن التفاهم معه، لأنه، بالاضافة الى سعة علمه، صبور جلود، ويعرف ان لكل مقام مقال». اما السلطان الـذي بدا فخوراً بهذه النتائج، فقد طلب من العجرمي ومن فضيلة العلماء ان يواصلوا النقـاش، وان يتوصلوا الى النتائج المحمودة، وانصرف الى الأمور الأخرى.

والعوالي التي ظلت خلال الفترة الماضية كلها، قلقة منتظرة، وعرضة للكثير من التقلبات، ما لبثت ان شعرت بالراحة، نتيجة الامطار التي سقطت، والأحـوال التي صرفت. وبـدأت أصداء ابن ماضي وتأثيراته تتراجع، فقد مل الناس الحرب، بعد أن انهكهم الجوع والموت، وشعروا أن الذين يتحاربون لا يعنون لهم شيئاً خاصاً أو هاماً.

الفقراء في العوالي استمروا كذلك، أو ربما ازداد فقرهم، لأن الحرب سدت امـامهم أكثر السبـل. أما الأغنياء فقد خافوا أول الأمر. أخفوا امـوالهم، وتـظاهـروا أنهم فقدوا كل شيء، بل وتظاهروا بالفقر ايضا، ولكن، والأمـور تعـود الى ما كانت عليه، فيرجع البيع والشراء، وتمتلىء الأسـواق، أظهـر أغنياء امـوالهم من جديد وبـدأوا يشـترون ويبيعون، وأصبحوا اكثر غنى من قبل، خاصة نتيجة الأموال التي تأتي من هنا ومن هناك.

أما الذين كانوا من رجال ابن ماضي، ويحاربون معه أو باسمه، وبعد أن انهارت الـدفـاعـات التي بنـاهـا، وانسحب القادة، وتقدمت قوات خريبط، فقد تواروا خلال الأسابيع الأولى، حتى اذا هدأت المعركة عادوا من جديد، وهذه المرة على انهم رجال خريبط والمتحمسون له، وما لبثوا ان أصبحوا كذلك فعلا. وهكذا استمر السوق نفس السوق، وزعماء الأحياء نفس الزعماء، وكذلك شيوخ القبائل، والذين كانوا أغنياء.

قال بعض الفقراء وهم يشاهدون الدول تذهب وتأتي غيرها:

ـ في هذه الدنيا كل شيء يتغير الا الفقر والفقراء، الفقر يبقى والفقراء يزدادون!

ولم يعرفوا لماذا يحصل هذا كله، ولماذا يبقون هكذا!

ابن مسقـان الـذي اراد أن يصـل الى عين بنـات لكي يصـطحب السلطان، أو ليكون في ركابه، لم يسعفه الوقت، فقد تأخر في ترتيب اموره واستـدعاء القوات اللازمة، فتم الاتفاق ان يكون الاستقبال بالطريفة، وبشكل يناسب أهمية الزيارة.

قال هاملتون للسلطان:

ـ المهم الآن أن نكسب الناس، أن نرضيهم، لأن الرضا الداخلي ينعكس على الخارج، خاصة في هذه الفترة الحرجة، والناس ليسوا مرتبطين بابن ماضي، وانـما مرتبـطون بمصالحهم وأمنهم، فإذا تأمنت المصالح، وأمن النـاس على ارواحهم وأموالهم، فإن الفرص المتاحة للوضع الجديد أكبر بكثير مما كانت متاحة من قبل، خاصة وان ابن ماضي قد استبد بالناس وكلفهم ما لا يطيقون، اضافة الى ويلات الحرب والدمار.

لم يكن السلطان بحاجة الى دروس نظرية. كان يريد رجالاً، وكان يريد

تنفيذ شيء يمكن ان يلمسه الناس. واذا كان قد بعث عدة رسل لابن مسقان كي يتصرف بحكمة وتعقل، وان يكسب رضا الناس، اكثر مما يحملهم على الاذعان، فإن ابن مسقان فهم الرسائل جيداً، خاصة بعد أن اختبر الأمر بنفسه، فلم تمض فترة حتى أصبح انساناً آخر.

قال عبد الله البخيت، حين كان يستعرض السلطان التغير الذي حصل لابن مسقان:

- وحنا بمصر، يا طويل العمر، تعلمنا من الجماعة الكثير، تعلمنا منهم المذهب الشافعي والنكت.

رد السلطان بمرح:

- وما قولك باللي ما يتعلم يا عبدالله؟

- هذا ابد ما يصير يا طويل العمر.

- صار، يا ابن الحلال!

- اذا صار يلزم انت تذبحه قبل ما يذبحه عدوك!

قال السلطان لابن مسقان في أول لقاء في الطريفة:

- العوالي، ما مثلها: هواها وماها وناسها. . .

رد ابن مسقان بانفعال:

- العوالي، يا طويل العمر، تقدر تقول غير موران، هنا. . .

وتلفت الى أكثر من ناحية، ثم أضاف:

- هنا الناس تقدر تفهم، ويمكن تتفاهم معها.

- تراك نسيت ماء موران يا ابن مسقان؟

- ابد ما ينسى، يا طويل العمر، بس يلزم الانسان يعرف اللي حوله ويفهمه.

تابع السلطان بمداعبة:

- وما تركت ديرة او عشيرة، يا ابن مسقان الا وزرعت فيها. وعسى ان زرعك طيب؟

رد مسقان، وقد شعر بالحرج:

- الناس، يا طويل العمر، للناس، فإذا الواحد ما مالحهم يحسبونه غريب!

رد ابن البخيت بمرح:

- يمالحهم، ما يخالف، بس ما يلهم ملحهم كله!

- الملح، يا ابن البخيت، ذرة وينشبع منه، ما هو مثل غير شي.

ومثلما انصرف السلطان الى استقبال الوجوه والتجار والمشايخ وزعماء العشائر، كما فعل في زيارته السابقة، فقد فعل هذه المرة، وزاد على ذلك بأن زار الكثيرين، وصلى في أكثر المساجد، وكان العجرمي وأغلب رجاله معه دائماً. ولم تقتصر زياراته على الطريفة أو ما حولها، فقد بدأت تتسع وتمتد، فلم يترك مكاناً في العوالي الا وزاره. وحين يضطر الى البقاء في مكان معين اياماً يبعث بفنر وعدد من رجاله لكي يقوموا نيابة عنه بالزيارة، والتي يرافقها التبسط في الحديث والهدايا والسؤال عن الزرع والمطر. وكان عرفان الهجري دائماً واقفاً الى جانب السلطان، ودائماً يقول له بصوت عال:

- اكتب يا عرفان، وأبد لا تنس شيء، ومن رجعتنا تذكرني، لأن الجماعة طلباتهم مستقيمة ويستاهلون!

قال للعجرمي ذات ليلة، وكانا وحدهما:

- أنت، يا أبو مشعل، ما عدت شيخ موران وحدها، فالعوالي تبعتك، والحوايزة، وكل أرض وكل ناس تبع السلطان تبع لك يا ابو مشعل!

والعجرمي الذي بدا مهموماً لثقل هذه المسؤوليات واتساعها، كان في داخله يرقص طرباً، فالى فترة قريبة كان يرتاب بالسلطان، ويود لو ان العلاقة بينهما بعيدة، لكن حين لمس الحب والتقدير، فقد انتعش وتغير. قال رداً على هذا الكلام:

- الله يقدرنا يا ابو منصور، لأن هذه المسؤوليات عليها حساب في الدنيا والآخرة.

- ولا بد انك لاحظت، طال عمرك، ان جماعة العوالي غير جماعتنا، فيلزم ان الواحد يطول باله ويأخذهم على قدر عقولهم.

وضحك السلطان ثم أضاف:

- ولا بد انك تخبر ابن مسقان شلون كان وشلون صار بهذي الأيام، وهل العوالي اذا داريناهم وشيمناهم، اذا عطيناهم، وقلنا لهم حلت البركة، فهم معنا ما هم مع غيرنا، لا مع ابن ماضي ولا غير ابن ماضي!

- الصدق اللي تقوله يا ابو منصور، وكثيرين منهم قالوا لي هذا الكلام.

- وما يخفاك، طال عمرك، ان المشايخ هم عماد الدولة والدين، فإذا ارضيناهم، واذا اقتنعوا، ترانا بألف خير.

رد العجرمي بانفعال:

- اترك هذه المسألة عليّ يا ابو منصور، وانشاء الله ما تكون الا راضي!

وبانفعال مماثل رد السلطان:

- بارك الله فيك يا ابو مشعل، وحنا لولاكم ما نسوى شي.

وبعد قليل وبهمس:

- واذا احتجت قريشات، يا ابو مشعل، حتى تعطي هذا او ذاك، ترى الفلوس واجدة، بس انت تؤمر.

هز العجرمي رأسه ولم يجب.

أربعة أشهر متوالية لم يهدأ خلالها السلطان أو أحد من رجاله، ورغم التعب والسفر المتواصل، بدا له ان النتائج التي تم التوصل اليها مرضية، ولم يكن هذا رأيه وحده، كان رأي أغلب المستشارين، وبدا كل واحد من هؤلاء متفائلاً، حتى العجرمي الذي يفضل ان يبقى قريباً من السلطان وملازماً له، ما لبث ان انفرد، واخذ يقوم بزيارات خاصة، وترافقت هذه الزيارات مع وعود كثيرة ببناء المساجد وتحسين احوال المشايخ. ورغم انه اعتبر المال، في بداية الأمر، مفسدة، ويجب الا تلجأ اليه الحكومة، فقد وجد ان حالات معينة لا يمكن أن تعالج الا عن طريق المال، مما اضطره الى اشعار السلطان. قال بحلامة ذات ليلة:

- . . . والجماعة هنا، يا ابو منصور، تعودوا عادات ما هو من السهل يتركونها، وهم دراويش ومساكين، فإذا حنا ما تصدقنا عليهم ما من احد يتصدق، ومن رأيي نخصص لهم شي.

- حلت البركة، يا ابو مشعل، بس انت قول.

- انا بيدي، يا طويل العمر، ما امسك قرش واحد، أنا أقول اصرفوا والوكيل هو اللي يصرف.

- ما يخالف، طال عمرك، وحنا دايماً نريدك كبير، وهذي الأمور الصغيرة لها ناسها، بس انتم اللي تناظرون وتأمرون، وهم اللي ينفذون!

- على خيرة الله!

في احدى الليالي، وعلى حين فجأة وصل القنصل البريطاني. كان السلطان بين داره ودريم، على مسافة من الطريفة، وقد وصلها وبنى معسكره، وقرر ان يستريح بعد هذه الرحلة الطويلة.

القنصل، رايان سميث، رغم دماثته، ورغبته في تقديم المساعدة، واستعداده تسهيل المعاملات الى أقصى حد، عكس ايجلتون الذي كان قبله، بدا في تلك الليلة انساناً آخر:

- ان حكومة صاحب الجلالة ملك بريطانيا العظمى تبلغ جلالتكم، بمزيد الأسف، انها مضطرة الى اعادة النظر بعلاقاتها مع حكومتكم، وقد تكون ملزمة باتخاذ تدابير عاجلة في مناطق الحديد بعد الاعتداءات الخطيرة والمتكررة التي قامت بها قوات جلالتكم. □

المهم أن نكسب الناس أن نرضيهم لأن الرضا الداخلي ينعكس على الخارج الناس مرتبطون بمصالحهم وأمنهم فإذا تأمنت المصالح وأمن الناس على أرواحهم ومالهم فان الفرص المتاحة للوضع الجديد أكبر بكثير

رسالة إلى قُرَّاء



له أن يصوغَ مداراته الآن!
خلْقاً جديداً على صورته
جميلاً كتوبةٍ مريمْ
قبيحاً كظلِّ الغزاةِ
على ظلِّ بيتٍ مهدَّم
جميلاً،
قبيحاً،
ولكنْ على صورتهْ

لهُ الآن أن يتأبّط شرَّ الجنون
وخيرَ الجنون
كما يشتهي موتُه الفوضويُّ
على شرفةِ العالمِ القائمهْ
كما يتهجّى حروفَ ولادته القادمهْ

له الآن أن يتقمّصَ جثته الباقيهْ
ويخرجَ للشارعِ العام
حرّاً طليقاً، على صورتهْ
أمام إرادته الحافيهْ
وفي وجهِ دبابةٍ قطفت لحمَهُ
ولمّا تزل في الطريق
لتقطُف أزهار حاكورتهْ

له أن يطلّ على عتمة الأرض من جرحهِ
وضيئاً، يجيش بميثاق صيرورتهْ
مضيئا بمقلاعه
يقذف القلب شمساً الى الأفق
(شمسُ الشموس تأخّر ميعادها،
كم تأخّر عن صُبحهِ!)..
علينا عصورُ الظلامْ
ورَحبُ رواقِ الدماءِ
ومرُّ مذاقِ البكاءِ
وقاس سياقُ الكلام.
علينا السلامْ

لا يقرأون



سميح القاسم

لبيك لنا وعلينا ومنّا وفينا
لبيك مغنيَ الرحيلْ
لبيك الجليلُ الجليلْ
لتبكِ على قبلةِ القدس دالية من كروم الخليل
لتبك عذارى فلسطين ثوبَ الزّفافِ
وعُرس القِطاف
لتبكِ الأسيرُ الأسيرَ
لتبك القتيلُ القتيلْ
لتبك شبابيك أجدادنا المغلقة
على جثث حيّةٍ مرهقةْ
لتبكِ وتبكِ،
وقد ضحكَ الموتُ من موتنا
وازدرى الممكنُ المستحيل
لتبكِ كما يشتهينا البكاءْ
علينا السلامُ
سلامٌ عليه
له المجد يبكي ويضحك
حُراً، مريضاً بعافية الحُبِّ، يستدرجُ العافيةْ
يباغت أحزانه
يتشبث حيا وميتا بقمصانه الباليهْ
بيارقَ بعد سقوط البيارقْ
ومروحةً للحرائقْ
وكيف يشاءُ،
يُمارسُ حيّاً وميتاً
طقوسَ أزقّتهِ الداميهْ !

أباحوا لهم كلَّ ما لا يُراد
أتاحوا له كل ما لن يريدَ
خروجاً الى اللادخولَ
دخولاً الى اللاخروج
حياةً على الظنِّ
موتاً أكيدا . .

أباحوا وباحوا بما يشتهون
وما لن يكون
سنونوةُ الدمِّ تنثرُ أزهارها لجنون الشوارع
تبذُر أسرارها في حنين المَزارع
تنثُر أخبارها في آذان الجوامع
ملءَ بخور الكنائس
عدوى مباركةً في صفوف المدارس
كلمةُ سرٍّ تطوف السجونْ
وتعلن ما سيكون وما لن يكونْ!

تطارحُهُ الأرضُ ما ظلَّ في سِرِّها من غرام
وما ظلَّ في جَهرِها للأدام
وينتحبُ الوردُ همْساً
يغادرُ مسكنَه في الحديقة
ليفسح من ضيقها خندقاً للحصارْ
وورد الحقيقة
حصارٌ يطول
وراء حصار
يطول
ووراء الحصار
فيا مسكب الورد عذراً على الاعتذارْ!
بلى، أتخم القلب
جوع السنين
بلى، ظمِيءَ الروحُ
من ظمأ الجسم والإسم في شَرَك الفاتحين
ينامُ ويصحو الحصارْ
ويصحو ويصحو الحصارْ
وأقربُ من جرعة الوحل زمزمْ
وأبعدُ من رحمة الله بابَ المخيّمْ
يجوع صبيُّ المجاعةْ
وسمعاً وطاعةْ
يجوعُ
وليسَ لكرت الإعاشة ليس لكرت الإعاشة
في جُبنة الغوْث موتٌ صغيرْ

◁

قصيدة جديدة للشاعر سميح القاسم، ألقيت في «أسبوع لندن الثقافي العربي» الذي أقيم في لندن بين ٧ و١٢ تموز (يوليو) ١٩٨٨، والذي صدر له الشهر الماضي مجموعة شعرية جديدة «لا أستأذن أحداً» عن «رياض الريس للكتب والنشر» - لندن.

(وبئسَ المصيرْ)
ويظما يظما
لا للنبيذِ المعتّقِ في مجلس الأمنِ
لا لسُلافةِ أقبيةِ الدمِّ
في دولِ الإنسِ والجنِّ
كِسْرةُ حريةٍ لعنتهْ
وجُرعةُ حريةٍ ثورتهْ
فلُفّوا الوفودَ بسيل الوفود
وكفوا اللجانَ بذيل اللجانْ
مسوخ الزمان
وصُفّوا تجارتكم بالخطبْ
مساخيطَ سيركِ العَظايةِ والأفعوانْ
هو الآن يفتحُ سوقَ الغضبْ
غلاماً من الطين. شيخَ انتظارْ
تخفّى بزيتونةٍ من لهبْ
ليظهرَ تهليلةً للمواليدِ
كفّارةً عن عذابِ العربْ

هو الآن في الشارعِ العام
في الساحةِ النازفهْ
وراء إرادته العاصفهْ
تُوزّعُ برقاً شرايينُهُ
وتهزجُ رعداً عناوينُهُ

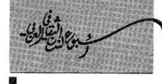
يستعد سميح القاسم حاليا لاصدار مجلة أدبية فصلية في فلسطين المحتلة.
اسم المجلة هو «٤٨».
والمجلة ستصدر عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين.

له اللاتُ واللهُ
أوغلَ في بُعدهِ .. فاقترِبْ!

متى يا متى ؟
متى تُنضجُ القِدْرَ نارُ الشّهاداتِ ؟
(طهوُ الحصى لا يعلّلُ !)
كيف تضيءُ ثيابُ الحدادِ مشاجبَها ؟
مَنْ يُثيبُ المُناخَ الى رُشدِهِ ؟
وأية كفٍّ رسوليةٍ
تكشطُ الموتَ عن جلدهِ ؟
ملائكةٌ من طحينٍ يمرون ليلاً بطابونه
نخلةٌ تتدلّى عناقيدُها
أوكلاً طيباً
وزجاجاً يليقُ بصاعقةِ المولوتوفَ
اصهلي يا غيومَ الترقبِ في حماةِ السخطِ
فهوذا يُسرج الريح يمتشقُ الموتَ
فاتحةً للقضاءِ وخاتمةً للقدرْ
هو الآن يطلُعُ من وهمِهِ
وللمَحْلِ والقحطِ
والجهلِ والنفطِ
يرفعُ
يرفعُ من لحمهِ
سماءً تجيدُ المطرْ !

هو الآن يرسم سيماءه بالحجر
وينسخ أسماءه بالحجر
له المجد في جمعة الشارع العام
في مسجد الساحة العاريهْ
وحيداً كثيراً
صغيراً كبيراً
يُقضقضُ بالقيد أسوار سجّانهِ العاليهْ
وأسرارَ قاتلِه العاتيهْ
ويَسْري من الموتِ يَسْري على الموتِ
يكتُبُ قرآنه بالحجر
رسولا بلا حاشيهْ
يبشرُ في الغاشيهْ
ويتلو رسالتَه الآتيهْ
ويدعو إلى ملكوتِ البشرْ
بآياته البيّنات
نجوماً من الدمِّ،
تسطع .. في أفقٍ .. من حَجَرْ ..





سلطان المنبر

■ بعـدما اختتم اسبوع لندن الثقافي، وكان للشعراء فيه حصة الفاتك، دعاني رياض نجيب الريس بديمقراطيته المعهودة والبعض يسميها (ليبراليته) الى كتابة انطباعات شخصية عن الشعراء والشعر في ذلك الأسبوع من الدهر. فاستهولت الطلب استناداً الى تجارب لي فاشلة في ابداء الرأي كانت آخرها تلك المقالة وموضوعها الشاعر عبد الوهاب البياتي، وكدت أذهب «ضحيتها»! عندما اعترضني في دهليز خلفي من دهاليز المهرجان الثقافي ثلاثة اشخاص ضخام التمع في عيونهم شر وقالوا لي بلهجة قاسية: ماذا فعلت بشاعرنا؟! ولم يتركوني قبل ان اعترف انني لست الاّ «شاعراً صغيراً متطاولاً»! ولو تجاوزنا تلك الجثث الضخمة وما تركته فيَّ عيون أصحابها من ايحاءات لا تدعو الى السرور، ومن الصعب نسيانها، فإن «الجانب المشرق» من الصورة، أي الاكف التي صافحتني شاكرة على تلك المقالة حول قواعد السلوك عند البياتي، لا تبدو لي كافية في المرة المقبلة، لحمايتي من شاعر آخر! فمن يحميني غداً من «فكرة» الشاعر الكبير لو قلت رأيي صراحة في ما قرأه من شعر؟! ومن يحميني من جمهوره، قبل ان يحميني منه؟ جمهوره على الأغلب سيتحرج إليّ بالحجارة. فالشاعر الكبير نجم، والنجم لا يطال. مواصفات النجومية لها سلطان. والسلطان هو القيمة التي تحكم الجمهور. الشاعر الكبير مركز والجمهور يطيع المركز، يطوف حوله الى ان يصبح هالة تحيط الشاعر الكبير. حينئذ ما على عاقل ان يبدي رأياً، فالرأي في هذا المقام اعتراض، ولا اعتراض على السلطان حتى لو كان «صوتاً»، فالجمهور من صنفه وفي صفه. والجمهور ـ بالاذن من عبد الله القصيمي ـ «ظاهرة صوتية». ينفر من الورقة المكتوبة ويطرب للصوت، والشاعر الكبير يعرف هذا، ويعرف غير هذا.. ولكن هل يعرف الشاعر الكبير ان الجمهور المستمع هو جمهور غير مبدع في علاقته بالقصيدة لأنه غالباً ما يستجيب لمواطن الاثارة في القصيدة ولا يستجيب الى ما يفترض ان يكون سر القصيدة، الى ما يحتاج الى كشف، وبالتالي الى الاقلاع عن الاستسلام للشاعر ـ السلطان واقامة علاقة مع القصيدة نفسها بمعزل عن المؤثرات التي قد يضفيها الشاعر على قصيدته الرديئة بواسطة صوته، وهو الى هذا صوت يلعب عادة دور الموجه نحو ما يريد الشاعر، وهنا يكمن جانب من محنة الشعر مع المنبر وهي محنة قديمة وباقية، ما دام الشاعر الكبير حياً.. ولكن باختفاء جسد الشاعر الكبير تبدأ المسألة بالاختلاف، ويبدأ قانون المركز باجتذاب شاعر جديد إليه. الجسد والصوت يتحولان ولكن الكتابة هي التي تبقى.. وأحياناً لا تبقى!! بعض الشعراء يختفي مباشرة باختفاء صوته. وبعضهم يختفي تدريجياً. وبعضهم يبقى ما بقيت الكتابة.

في أسبوع لندن الثقافي العربي لم تتبدل علاقة الشاعر بالجمهور. بقيت كما كانت عليه في مصادرها الأصلية، وفي المراكز التي ازدهرت فيها بيروت القاهرة، بغداد، دمشق. شاعر قرأ وأجاد كما قرأ من قبل وأجاد، وجمهور صفق الى أن خلا من كل غضب. من كل توتر، من كل احتقان. وشاعر قرأ وأطلق الحماسة الى ذروتها. وشاعر صعد الى المايكرفون صعود تائه الى ضالة، وشاعر انقض على الضوء بدعوى انه مقموع فإذا به يقمع الجميع، وشاعر قرأ قصيدته بحزن وعينه على المنسحبين من القاعة. جملته الشعرية الطويلة، وصوره الغزيرة وعلاقات الكلام وصياغاته المعقدة أطفأت الحماسة وجعلت الترقب عقيماً، فالجمهور هيأ كفيه. انه ينتظر ما يدفع به مراراً الى الذروة.. الى ختام عال ومن ثم إلى بدء، وامتداد صاعد، فعقدة بسيطة، فانفجار.

لقد تعلّم الجمهور، وربما الى غير رجعة، ان يتطلب الدراما والكلّيات، ان يندفع مع الصوت العالي، ويتقهقر بإزاء الصوت الخفيض، ان يكون اسير وهم اسمه المطلق. ان لا يكتشف الزوايا والشوارع الخلفية في قصيدة الشاعر، فليس لديه الوقت لذلك ولهذا، ربما، هو لا يهتم بما يحصل بعيداً عن الاضواء، حيث يتغيّر الشعر، فالجمهور منشدٌ الى المركز الى الضوء وليست لديه بدوره فرصة لتغيير.

أسبوع لندن الثقافي أتاح فرصة ثمينة، مكاناً وزماناً كاملين لتأمل رموز المشهد الشعري العربي الدارج، الذين قدموا جديدهم القديم، والذين لم يبد عليهم اي تبدل، فهم ناطقون ممتازون باسم جمهور مطمئن الى ثباتهم على ما قروا عليه من صيغ، وتعابير وكليشيهات، وما ظلوا يفاجئونه به من مواقف وألعاب شعرية سبق لهم ان فاجأوه بمثيلها مراراً وتكراراً..

هو ذا ما كنت أخشاه عندما دعيت الى كتابة انطباعاتي ان أكون متحيزاً، فأفرق بين النجومية والشاعر، وبين المنبر والقصيدة، وبين صورة الجمهور مستسلماً وصورة الجمهور يقظاً، وأن ارتكب جناية عزل الصوت عن الكتابة ليتاح لنضال أشقر، مثلاً، أن تتفحص الرديء من الجيد في ما جعله صوتها جميلاً كله، ومؤثراً كله، وسبباً كله، في اشتعال القاعة كلها. ولم يكن كله مثل بعضه. □



نوري الجراح

أزمــة الثقــافة




صبري حافظ

■ لا شك أن حالة الثقافة العربية في المرحلة الراهنة هي التي دفعت عدداً من المثقفين في شتى أرجاء الوطن العربي الى البحث عن الأسباب التي أدت الى ما يعانيه الواقع الثقافي العربي من مشاكل وأزمات متفاقمة. فقد افتقد الواقع الثقافي العربي تلك الخصوبة والحيوية اللتين عرفهما في الستينات. وأخذ يعاني طوال السبعينات والثمانينات من مجموعة من الأزمات الثقافية والفكرية الحادة. ولا غرو فقد فقد الواقع العربي ذاته الإحساس بالهدف القومي العام أو الحلم الجمعي المشترك الذي تتجمع حوله الشعوب العربية، أو إن شئت الدقة قلت: إن تفكيره قد شتت فسلب منه ذلك الإحساس بجوهرية أهدافه القومية رغم إدراكه الجزئي لأهميتها. واستشرت فيه مختلف أشكال التمزق وانعدام الوعي بالاتجاه. وزاداد اتساع الفجوة فيه بين الحلم والواقع بصورة غير مسبوقة في التاريخ الحديثي. فبدلا من الاقتراب صوب الحلم القومي الكبير بالتجمع والوحدة، يزداد العالم العربي تفسخاً وتشتتاً، وتحتدم الصراعات الجانبية بين أقطاره الى حد الحروب. وبدلا من أن يحقق الإنسان العربي حريته المنشودة تتزايد أشكال القمع حدة ووحشية في شتى أرجاء الوطن العربي. وبدلا من أن يسير المجتمع العربي خطوة صوب الاشتراكية وتحقيق العدالة الإجتماعية تتفاقم فيه حدة الفروق الطبقية، وتزداد الفجوة اتساعاً بين فقرائه وأثريائه، وبين دوله الفقيرة ودوله الغنية. وبدلا من أن يدعم الوطن العربي ركائز استقلاله التي ضحت أجيال متعاقبة بدمائها في سبيل تحقيقه تتعمق تبعيته للاستعمار الجديد، ويزداد خضوعاً لأذنابه. وبدلا من أن يقترب الوطن العربي خطوة من حلم الانتصار على العدو الصهيوني، ها هو العدو البغيض يرفع أعلامه في أكبر عاصمة عربية، فيزداد الأنسان العربي إحساساً بالقهر والإحباط. وبدلا من أن يحقق العالم العربي مشاريعه التنموية التي يدعم بها استقلاله الاقتصادي، ها هي بلاده الفقيرة مكبلة بنير الديون الباهظة، بينما انفتحت للبلاد الثرية بالوعات تستنفد ثرواتها فيما لا طائل منه. وبدلا من أن يوطد الوطن العربي إحساسه بالعزة والكرامة، ها هو يتجرع كؤوس المهانة وهو يجد كل دولة عاجزة عن الحركة إزاء اجتياح العدو الصهيوني لعاصمة عربية في صيف ١٩٨٢ الدامي الكئيب. وبدلا من ان تتحرر تركيبته الاجتماعية من التخلف والولاءات التقليدية، وتنشيء مؤسساتها الاجتماعية والسياسية الحديثة، ها هو المجتمع العربي المعاصر غارق في متاهات التخلف والولاءات التقليدية، فاقد لأي إحساس بالهدف أو الاتجاه.

ولا يمكن أن يفقد الواقع الحضاري والسياسي الهدف والاتجاه من دون ان ينعكس ذلك بشكل من الأشكال على الواقع الأدبي والثقافي. لكن المستغرب الى حد ما هو ان ينعكس هذا الوضع على الواقع الثقافي بشكل كلي يقترب الى حد كبير من التطابق التام، بالرغم من تسليمنا بوجود درجة من الانفصال بين الواقعين الثقافي والاجتماعي. وهو انفصال ضروري لأنه يمكن الواقع الثقافي من أن يلعب دور الريادة، والنقد، والتصحيح، وأن يدرأ عن المجتمع عوادي الفرقة والتمزق. وهذا التطابق التام ينطوي في بعد من أبعاده على تخلي الثقافة العربية عن بعض مهامها الاجتماعية والثقافية في آن. كما يشير الى أن العلاقة الحميمة بين المؤسسة السياسية والمؤسسة الثقافية قد بدأت تترك ميسمها السلبي على الحياة الثقافية. ذلك لأن التمزق العربي الذي نشهد على الصعيد السياسي مجموعة من تجلياته قد ترك بصماته الواضحة على الواقع الثقافي العربي، ودفع البعض الى القول بأن مركز الثقل الثقافي قد انتقل من المراكز العربية القديمة: كالقاهرة وبيروت، الى الهوامش أو الأطراف في مناطق الخليج، وبعض أصقاع

ـة العربيّـة

بَين فقـدان المـركـز وعجـز الهـوامـش

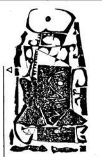
المغرب العربي، أو المهجر الأوروبي. ويحاول القائلون بهذا الرأي الإيحاء بأن هذا الانتقال أمر صحي، وأنه قد آن الأوان أخيراً لتحرير الثقافة العربية من السيطرة المشرقية عليها، ولمنح المناطق الواقعة في أطراف الوطن العربي البعيدة فرصة القيادة التي حرمتها منها سيطرة المشرق التقليدية. وكأن ازدهار المشرق الثقافي من الأمور السلبية بالنسبة الى غيره من مناطق الوطن العربي، وكأن من الممكن ان يكون تدهور قطاعات عريضة ومركزية من ثقافة قومية ما إيذانا بتقدم قطاعات أخرى منها.

ولا شك في أن مثل هذا القول الذي يربط بين تدهور المراكز الثقافية القديمة وإزدهار الهوامش، بل ويجعل أولها شرطا لتحقق الآخر، ينطوي على قدر كبير من الخطورة. لأنه يفترض ان من الممكن أن تنقلب التركيبة البنيوية للثقافة العربية بالكامل في عقد أو عقدين من الزمان، دون ان يؤثر هذا الأمر بشكل سلبي عليها. فبعد ان كانت للثقافة العربية تركيبة بنائية طبيعية النسق ومتماسكة التركيب، تنهض ككل بنية لها تماسكها الداخلي على مركز إشعاع قوي تنتظم حوله مجموعة من المجرات التي تستمد من المركز إضاءتها وتتفاعل معه، انقلب حالها الى بنية مخلخلة خاوية المركز ومعتمة البؤرة تحاول بعض المواقع على محيطها الخارجي أن تريق على خلخلتها البؤرية الدامسة بعض الضوء، ولكن هيهات. فلا بد لهذا الضوء من التشتت بطبيعة موقعه على الإطار الخارجي من ناحية، ويتنافره مع إشعاعات الأضواء الأخرى الواقعة في أماكن متناثرة على المحيط الخارجي نفسه من ناحية أخرى. وإذا أضفنا الى هذا كله حقيقة ان تلك البنية الثقافية المقترحة تتعارض بشكل جذري مع البنية السكانية ومع التركيبة البشرية والتعليمية نفسها والتي يقع فيها أكثر من نصف سكان العالم العربي في هذا المركز الذي يراد لنا ان نعتقد بأنه مخلخل ثقافياً ومعتم فكرياً تبلور ما في هذا القول من خطورة بشكل أكثر تكثيفاً.

والواقع أن الزعم بتغير البنية الثقافية العربية يبدو للوهلة الأولى كأن به شيئاً من الوجاهة، أو كأنه يعكس واقع الحال، أو يقدم صياغة فكرية للمتغيرات الثقافية والسياسية التي عاشتها المنطقة العربية في العقدين الأخيرين. فبعد ان كانت أهم المجلات أو الحركات الأدبية والثقافية تصدر من القاهرة أو بيروت أو تعبر عن نفسها فيها، حتى ولو انبثقت من العراق أو سورية أو المغرب أو تونس، أخذت المجلات الأدبية المصرية كلها تتقلص، ثم تنحسر كلية مع منتصف السبعينات. فقد أغلق السادات بين عام ١٩٧١ و١٩٧٣ عشر مجلات ثقافية في مصر، كانت كلها معروفة ومقروءة على نطاق واسع في شتى أقطار الوطن العربي، وكان لبعضها تاريخ طويل وعريق. بينما أدت الحرب الأهلية اللبنانية الى أفول نجم الكثير من المجلات الأدبية اللبنانية، وخاصة مجلة (الآداب) التي كانت ساحة للتجمع الأدبي العربي من المحيط الى الخليج. ولم تتمكن أي من المجلات العراقية أو السورية من ملء هذا الفراغ. هذا فضلاً عن ضرب السادات للمثقفين الوطنيين، وتضييق الخناق على عدد كبير منهم، أدى الى خلق مناخ طارد دفع الكثيرين الى مغادرة الوطن مما أطاح بالحركة الثقافية ذاتها. كما أن محاولة مؤسسته الثقافية المصرية ملء الفراغ الذي خلفه هؤلاء المثقفين ببعث رموز التخلف والتراجع وهي رميم قد آزر الرأي القائل بأن البنية الثقافية المصرية وبالتالي العربية ذاتها آخذة في التغيير. وهو رأي يبدو للوهلة الأولى كأنه يقدم تفسيرا منطقياً لتلك الظاهرة المحيرة، ظاهرة انحطاط ثقافة عريقة كانت مزدهرة ثم خبت في وقت قياسي من الزمان. وذلك بطرح خريطة بديلة فيها شيء من العزاء عن هذا التدهور الكبير، وفيها ككل فعل عزائي قدر كبير من التغاضي عن مواجهة الظاهرة القاسية بشجاعة ودونما مواربة. كما أن القول بانقلاب البنية الأساسية للثقافة العربية من صورتها المركزية الى وضعها المشتت الذي تتعدد فيه البؤر الهامشية ينطلق من إسقاط القراءة المتعجلة للواقع السياسي على خريطة الواقع الثقافي، ولا يأخذ في حسبانه اختلافها الكبير وخصوصيات كل منها برغم ما بينها من تفاعل. فبعد ان كانت الزعامة السياسية والثقافية طوال العقود الممتدة من بدايات القرن الماضي مع مشروع محمد علي التحديثي الكبير وحتى موت عبد الناصر عام ١٩٧٠ قد تركزت في المشرق العربي عامة وفي مصر خاصة، أخذت توجهات السادات السياسية التي جلبت الكوارث لا على مصر وحدها، بل على الوطن العربي بأسره، تفعل فعلها في التأثير على مكان مصر ومكانتها في الواقع العربي. ويبلغ هذا الفعل ذروته في تعليق عضوية مصر بالجامعة العربية، وهو العمل الذي دعا الكثيرين الى التطلع الى احتلال مقعدها الخالي على الأصعدة السياسية والثقافية والاقتصادية والتعليمية والفكرية وغيره، والى طموح الكثيرين إلى القيام بدورها الحضاري الذي توهم البعض ان من الممكن الغاؤه هو الآخر بقرار سياسي من جامعة عربية لم يبق لها من إسمها غير سكرات الاحتضار.

وقد رافق ما جرى في مصر في السبعينات، وهي مرافقة فيها شيء من علاقات السببية، اندلاع الحرب الأهلية في لبنان أولا، ثم اندلاع الحرب العراقية الايرانية في أقصى المشرق العربي بعد ذلك بسنوات قلائل. وإذا كانت الحرب الأهلية اللبنانية قد أدت الى تدمير بيروت كمركز ثقافي وحضاري مترع بالنشاط والحيوية، فإن الحرب العراقية الايرانية وظروف العراق السياسية قد عرقلت من إمكانية ان تلعب بغداد دور المركز الثقافي والحضاري البديل. كما ان ظروف سورية السياسية لم تمكنها من طرح دمشق بديلا ثقافياً أو سياسياً للمركز المفتقد. مما أدى الى طرح المقولات المتعددة التي يمكن تلخيصها ببساطة بأن دور المشرق القيادي قد أوشك على الانتهاء على الصعيد الثقافي على الأقل. وان على الثقافة العربية أن تبحث لنفسها عن مراكز قيادية بديلة. ولا بد هنا من الربط بين المناخ الذي جرى فيه هذا البحث عن المراكز الثقافية الجديدة وبين الحصاد الذي أسفر عنه. لأن البحث عن مراكز ثقافية جديدة في مرحلة تشهد فيها الثقافة العربية قدراً من الازدهار يختلف في طبيعته ونتائجه عن البحث نفسه إذا ما جرى في مناخ الانهيار والتدهور. ليس فقط لأن المناخ السياسي والحضاري السائد يترك بصماته الواضحة على عملية البحث ذاتها ويشارك في صياغتها، ولكن لأن غايات البحث ونتائجه تتغير أيضاً تغيراً جذرياً. ◁

ما يبدو انه انتقال لمركز الثقل الثقافي من القاهرة وبيروت الى مناطق الخليج وبعض أصقاع المغرب والمهجر الأوروبي هو شكل جديد من أشكال الأزمة الثقافية



وهـذا هو ما سنكتشفـه إذا ما تأملنا بشيء من التفصيل ما جرى في السبعينـات، وتفحصنـا بقدر من التدقيق مكونات تلك المقولة التي كثر تداولها حول تغير العلاقة بين المركز والهوامش. وحتى نستطيع إنجاز ذلك بشكل غير تعسفي لا بد من عودة قليلة الى الوراء حتى نتعرف على واقع الثقافة العربية في المرحلة التي انطلقت فيها هذه الدعاوي المتعددة بتغير بنيتها الأساسية وانتقال القيادة فيها من المركز الى الهوامش. فقد جاءت هذه القضية في وقت حسـاس بالنسبـة الى تطور الثقـافـة العـربية وتغير الحسـاسية الأدبية فيهـا. والـواقع ان التغيرات التي تنتاب الشكل الفني والتحولات التي تعتري المدارس والاتجاهات الأدبية والتحورات التي تطرأ على الذوق الأدبي، تشكل في مجموعها ما نصطلح على تسميته بالحساسية الفنية، أو الأدبية. وهذه الحساسية هي ما يتجمع في بؤرتها بشكل بالغ الخصوصية واللامباشرة والتميز كل أصداء التغييرات التي تنتاب البنيات الاجتماعية المتعددة من أنظمة اقتصادية، واجتماعية، وحضارية، وقيمية، وفلسفية، وأخلاقية ألخ. والتي تتحول أثناء عملية الابداع الخلاقة التي يلعب فيها الفنان الفرد دوراً بارزاً بلا شك الى نص أدبي له القدرة على استيعاب هذا جميعاً، وتجاوزه في الوقت نفسه. فمعايير الخير والشر، وقيم الجمال والقبح وعلاقات الاتساق ـ من تنافر وانسجام ـ التي تسود في عمل أدبي معين لها صلة ما ـ سواء عن طريق التناظر أو حتى التضاد ـ بنظيرتها في الواقع الذي صدر عنه هذا العمل.

ويزداد هذا الأمـر العام أهمية بالنسبة إلى الأدب العربي عامة لسببين رئيسيين: أولهما ان لدى المثقف العربي الجـاد أحساساً قوياً بمسؤوليته الاجتـماعية والسياسية، بسبب الصراع المستمر بين المثقف والسلطة من ناحية، ولإحساس المثقف بأنه وريث «الامام» الذي كان مصدرا للتشريع والسلطة، كما كان صمام الأمن النقدي في تاريخ تلك المنطقة من العالم من ناحية أخرى. وثانيهما ان ارتفاع نسبة الأمية في العالم العربي بشكل عام يضاعف من احساس المثقف بأنه ينتمي الى النخبة المتميزة، ليس فقط لأن المتعلمين أقلية في هذا الواقع، ولكن لأن المثقفين من بينهم أقلية أيضاً، وهذا ما يجعل المثقف أقلية الأقلية. وهو شعور ما يلبث أن يملأه احساساً بالـدين ـ بسبب مجانية التعليم في العـالم العربي ـ لتلك الأغلبية الكبيرة الصـامتة، التي تعلم على حسابها، وبالتالي يحس بضرورة الدفاع عنها، والتعبير عن مصالحها.

ولذلك لا نستطيع ان نناقش قضية الثقافة العربية او تطورها بمعزل عن التغيرات الاجتماعية، والحضارية، والسياسية، التي انتابت الواقع العربي، وساهمت في تغيير الذوق الأدبي وفي انبثاق حساسية أدبية جديدة. «فقد انتابت عقول المثقفين في عصر النهضة نفس التحولات والتغيرات نفسها التي تعـرضت لها مدنهم وتنـاولت تاريخهم» (جـاك بيرك، مصر: من الامبريالية الى الثورة، ص ١٦) ومن هنا لن نستطيع اغفال الدور الذي لعبته عملية التمدن العمرانية في القرن الماضي الذي تزايد فيه إيقاع نمو المـدن العـربية المشرقية بشكـل ملحوظ، حتى بلغت نسبة سكان المدن العربية في عشرينات القرن الماضي، وهو العقد الذي شهد ميلاد الأشكال الأدبية الجديدة في مصر والمشرق خاصة ما يقرب من ١٨٪ من المجموع الكلي للسكان. ويجب هنا أن نكرر أن حديثنا في تلك المرحلة قاصر على الشرق وحده، لأن مدن المغرب كانت ذات طبيعة تقليدية تجعلها أقرب من حيث العلاقات السائدة فيها الى الريف. كما ان الجزيرة العربية لم تعرف في ذلك الوقت شيئاً من عملية التمدن التي جرت فيها وفي مناطق الخليج بعد ذلك. ولا بد ألا ننسى دور التعليم الكبير في هذا المجال. لأن الثورة التعليمية التي شهدهـا المشرق العـربي في القـرن المـاضي، والتي أدت بالتدريج الى التحول من التعليم الديني الذي تزعمته مؤسسات مثل الأزهر في مصر، والنجف والكاظمية في العراق، ومراكز التعليم الديني المختلفة في سورية ولبنان، الى التعليم المدني، قد ساهمت في خلق مثقف جديد، وقاريء جديد، له تطلعاته الثقافية وهمومه الاجتماعية والسياسية المتميزة. وهو قاريء لم يكن مؤهلا بطبيعة ثقافته وتعليمه نفسها للاستمتاع بنصوص الأدب التقليدي أو لتقدير محسناتها البديعة، أو حتى الوعي بوجودها، ويميل بدلا من ذلك الى العقلانية في تفكيره، بصورة حورت الكثير من أفكاره ورؤاه، وإن لم تخلصه كلية من آثار العقلية الغيبية والفكر الخرافي، ويميل الى الالتصـاق بالـواقـع، والـرغبـة في فهمـه، بصورة أكثر عمقاً ووضـوحـاً. وإن ظل محافظاً من الناحية الأخلاقية، فتغيير القيم عملية شديدة البطء.

البحث عن مراكز ثقافية جديدة بديلة في مناخ ازدهار ثقافي يختلف في طبيعته ونتائجه عن البحث عن البحث نفسه اذا ما جرى في مناخ الانهيار والتدهور

لكن هذا الجمهـور الجـديد كان يتطلب من كتابه ان يقدموا له أدباً جديداً، يستطيع ان يرى فيه نفسه، وأن يتعرف على مشاكله ورؤاه. وقد لعبت الصحافة دوراً ملحوظاً في تغيير جمهور القراء كمياً وكيفياً وفي تعديل توقعاته وقاموسه واهتماماته. ولا يمكن في هذا المجال ان نتجاهل كذلك دور النهضة الثقافية التي عرفتها المنطقة العربية في العقود الأخيرة من القرن الماضي، والعقود الأولى من هذا القرن، حيث أصبحت المدرسة والمكتبة والصحيفة والمسرح من أدوات العصر الأساسية، وهذه كلها من الأمور التي ساعـدت على ظهور هذا القاريء الجديد، واستحداث أشكال الكتابة الجديدة، التي تلبي احتياجات هذا القاريء المتغيرة، كما أدت الى تغير الذوق الأدبي والحساسية الفنية. وتتسم تلك المرحلة الأولى كذلك، على امتداد المنطقة، بنوع من التعايش بين مرحلتين غير متعاصرتين عادة من مراحـل علاقة الانتاج الأدبي بالجمهور وهما: مرحلة رعاة الفنون، وكان الخديوي اسماعيل في مصر من أبرزهم، الذين يؤيدون الفنون الجديدة، ويرعون مبدعيها، وييسرون لمن اضطهدوا في بلادهم منها، وخاصة بسبب النزاعـات الطائفية في لبنان في النصف الثاني من القرن الماضي، سبل العمـل والأمان، ومرحلة الجمهور الذي يتعامل مع المنتج الفني باعتباره سلعة مطروحة في سوق خاص، يلعب القاريء فيه دور المستهلك ويقوم الكاتب ومؤسسات النشر المختلفة بدور المنتج، مع مراعاة أن قواعد تلك العلاقة مختلفة عن مثيلتها الاقتصادية التي تستعير منها مصطلحاتها، وأن انتـاج النصـوص الفنية وإن شابـه بعض جوانبـه انتاج السلع، فإن له خصـوصيتـه التي تتأبى على الاندراج تحت القوانين الاقتصادية الحاكمة لعلاقة السلعة بمستهلكها.

ويضيف عبد الله نديم في مقاله الهام «طريق الوصول الى الرأي العام» (مجلة الاستاذ، ١٥ نوفمبر ١٨٩٢) الى هذه العناصر التي ساهمت في نمو جمهـور القـراء وتغير الـذوق والحساسية الأدبية، عنصرين آخرين هما: الاتصال بالأفكار الاوروبية، وبزوغ الوعي القومي والوطني، وقد كانت الـترجمة سبيل المثقف المصري إلى الاتصال بالأفكار الأوروبية. ولا تأتي أهمية الترجمة في هذا المجال من أنها توسع اهتمامات القاريء، وتقدمه الى أشكال وأفكار ما كان باستطاعته ان يعرفها من دونها فحسب، ولكن أيضاً لأنها تنمي قدرة اللغة على التعبير، وتغير من استعاراتها وصياغاتها. ولأن امة ما تترجم عادة ما توشك، أو على الأقل تأمل في ان تؤلفه. ناهيك عن انها تلعب دوراً هاماً باعتبـارهـا تمرينـا للكتّـاب المحتملين على الكتابة القصصية. غير ان أهم ما ترتب على انتشار الترجمة، والترجمة القصصية على وجه التحديد منذ منتصف القرن الماضي وحتى العقود الأولى من هذا القـرن، هو تبلور لغـة أدبية جديدة، أخذت تنأى بالتدريج عن سجع المقـامـات، ولغـة النـوادر والحكـايات القديمة، وتقترب من لغة القص الناضجة. وقد لعبت الترجمة مع ازدهار الصحافة التي أصبحت واحدة من المؤسسات الثقافية الكبرى منذ منتصف القرن الماضي في مصر ولبنان وبقية بلدان المشرق العر بي، دوراً بارزاً في كسب العـديد من القراء للأدب الجديد. إذ كان لها دور ملحوظ في تربية عادة القراءة لديهم، وفي تعويدهم

على نصوص لها علاقة وثيقة بواقعهم اليومي، لأن الصحافة وسيلة اتصال جماهيرية تنمي وعي القارىء بما يدور حوله، وتوقظ حسه القومي، وتساعده على بلورة دوره، وتحديد طموحه في المجتمع الذي يعيش فيه. وقد كان هذا كله في وقت لم تعرف فيه الهوامش العربية شيئاً من هذا.

وقد ساهمت هذه العوامل مجتمعة في خلق المناخ الذي ولدت فيه الأشكال الجديدة في الأدب العربي الحديث من قصة ورواية ومسرحية، لكنها لم تصل الى مرحلة النضج والتبلور إلا في بوتقة البحث عن الهوية القومية في بدايات هذا القرن، أو بالأحرى في أعقاب الحرب العالمية الأولى ومع ثورة ١٩١٩ في مصر وثورة ١٩٣٠ في العراق وفلسطين، واضطرابات لبنان وسورية في الفترة نفسها، وغيرها من الأحداث التي اكتملت في ظلها مرحلة الميلاد بالنسبة الى هذه الفنون الجديدة. فقد كان الاخفاق من نصيب هذه الثورات والاضطرابات جميعاً. ولذلك وجدت تلك الفنون الجديدة في السنوات التي أعقبت انكسار تلك الثورات العربية المحبطة، وإجهاض أحلامها وانطفاء عنفوانها مناخاً صالحاً للتبلور والازدهار. فما ان جاء عام ١٩٢٠ حتى كانت تجربة ميلاد هذه الأشكال الأدبية الجديدة قد اكتملت في مصر والعراق وسورية ولبنان، وإن كانت مصر هي التي كان لها فضل الريادة في هذا المجال. وهي التي قدمت أبرز النماذج في الفترات الأولى على الأقل. لكن المهم هنا ان ميلاد هذه الأشكال الجديدة، والذي صاحبه اليقظة الشعرية التي عرفت باسم النهضة او الكلاسيكية الجديدة، قد ساهم في تغيير الحساسية الأدبية بشكل جذري ولأول مرة منذ عدة قرون.

والواقع أنه إذا كانت فترة ما بين الحربين العالميتين هي فترة المخاض والتبلور، فإن مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية هي المرحلة التي شهدت الاستقطابات العديدة في الواقع العربي، وفي الأدب العربي الجديد على السواء، وهي كذلك المرحلة التي نفت الكتابات التعليمية والمحلية الساذجة الى مكانة هامشية، وقلصت من نفوذها على مسيرة الأدب الحديث مع النضج والتطور، واستأصلت بقايا النزعات العواطفية الزاعقة في الكتابة الأدبية، بعد أن اختفت كذلك من التناول السياسي لقضايا المشكلات الوطنية ذاتها، بالصورة التي تتأكد معها فاعلية العلاقة بين الواقع الاجتماعي والسياسي وتطور الأدب الحديث الى الدرجة التي يمكن معها الزعم بأن إيقاع تطور هذا الأدب مازال متساوقاً مع إيقاع الحركة الوطنية العربية ذاتها. بمعنى أنه تباطأ في سنوات الإحباط والخمول، وتصاعد في مراحل الغليان الوطني، فإذا كانت مرحلة الميلاد والتبلور، التي شملت فترة ما بين الحربين، تتسم بطبيعة تراكمية وتكاملية واضحة، فإن دارس مرحلة ما بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية يلاحظ كيف ان هذه الطبيعة التراكمية والتكاملية قد أخذت في الاختفاء تدريجياً، وكيف بدأت الطرق في التشعب والاختلاف بهذه الفنون الجديدة. ليس فقط لأن تنامي اهتمام الكتاب والقراء على السواء بها قد أدى الى زيادة كبيرة في حصادها والى تشعب الطرق والتيارات بها، ولكن أيضاً لأن السنوات الممتدة من ١٩٣٠ وحتى ١٩٦٧، أي فترة الحرب مع حقبة من السنوات قبلها وحقبتين بعدها، كانت سنوات التناقضات والمفارقات وتعايش الأضداد على مد ساحة الوطن العربي كلها. فقد ارتفعت فيها الآمال الى ذرى عالية، ولكنها ما لبثت في كل مرة ارتفعت فيها أن انهارت الى هاوية سحيقة، مكثفة بهذا الانهيار والاحباط والهزيمة.

فقد بدأت تلك الفترة بالأزمة الاقتصادية العالمية التي امتدت آثارها الى معظم البلدان العربية، وأثرت في بلدان المشرق العربي خاصة. وكانت آثار هذه الأزمة الاقتصادية هي التي طرحت على المثقف العربي بشكل ملح قضايا الاستقطاب الاجتماعي، واتساع الفجوة بين الأثرياء والمعدمين. وما ان بدا ان المنطقة قد أوشكت ان تفلت من براثن الأزمة الاقتصادية، حتى لحقتها مصاعب سنوات الحرب العالمية الثانية التي امتدت بعض معاركها الى المنطقة العربية، وأثرت تطوراتها في مجرى الحياة اليومية فيها. وفي توجهات نضالاتها الوطنية ضد مستعمريها من الانجليز والفرنسيين الذين كانوا طرفاً في هذه الحرب. إذ ظهر من يدعو الى تأييد المحور كوسيلة للتخلص من المستعمرين من الانجليز والفرنسيين. بينما كان هناك من تنبه الى أن المعركة مع الاستعمار تتطلب حقاً الوقوف ضد النازي أولا. وقد انتصر دعاة هذا الرأي على مناوئيهم، فبالرغم من احتدام النضال ضد المستعمر في السنوات السابقة على الحرب، فإن عدداً من البلدان العربية دخلت الحرب الى جانب مستعمريها أملا في الحصول على استقلالها بعد انتصار الحلفاء في الحرب. وما ان انتهت الحرب حتى تبددت وعود الاستقلال في نشوة الانتصار، وبدأت جولة أخرى من الصراع ضد المستعمر اتسمت في بعض البلدان، وخاصة مصر، بالعنف والدموية. لكنها ساهمت برغم كل عنفها، بل وربما بسببه، في بلورة الاستقطاب الاجتماعي بين الطبقات، وفي طرح القضية الاجتماعية أو بالأحرى البعد الاجتماعي لقضية النضال من أجل الاستقلال على الكتاب بشكل ملح. وكان هذا هو المناخ الذي خرجت منه الدعوة الى الالتزام، والى تكريس الأدب لخدمة الحياة. وهي الدعوة التي كان لها سحرها وذيوعها الكبير بين الكتاب العرب في الخمسينات.

واذا كانت سنوات الأزمة الاقتصادية والحرب العالمية الثانية قد ساهمت في ارهاف وعي الكاتب العربي بالقضايا الاجتماعية، فإن اندلاع حرب فلسطين عام ١٩٤٨ قد أرهف وعيه بالقضايا القومية. إذ كان لهذه الحرب تأثيرها الكبير على الثقافة العربية برمتها. فقد أدت هزيمة الجيوش العربية في هذه الحرب الى ضياع فلسطين، والى خلق مجموعة من الحقائق السياسية والقومية الجديدة. كما ساهمت في تبديد بقايا ثقة بعض الشعوب العربية بالأنظمة السياسية التي كانت تحكمها. ولذلك أعقبت تلك الهزيمة أعاصير التغيير، فأطاح الضباط في مصر بالنظام الملكي عام ١٩٥٢، وخاضوا معركة العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦، وحققوا حلم الوحدة العربية لأول مرة في الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٨. وفي هذا العام نفسه اندلعت المظاهرات في لبنان، وعندما طلب من الضباط العراقيين التوجه الى لبنان للمشاركة في قمع المتظاهرين، قرروا العودة الى بغداد وأطاحوا بالنظام الملكي في العراق، وفي هذه الفترة نفسها حصلت بدان المغرب على استقلالها، وأن دفعت الجزائر ثمناً باهظاً لهذا الاستقلال تجاوز المليون شهيد. لكن نشوة تلك الانجازات سرعان ما انحسرت، إذ انفضت الوحدة بأحداث الانفصال عام ١٩٦١، والتي قامت بعدها ثورة اليمن، وشهدت المنطقة في غضون أقل من عقدين حربها الرابعة في جبال اليمن، وهي الحرب التي استمرت رحاها حتى اندلاع الحرب الخامسة عام ١٩٦٧، الحرب التي فاق أثرها السياسي والاجتماعي والثقافي والنفسي حرب عام ١٩٤٨، بل وأي حرب سابقة عليها، أو حتى لاحقة لها.

مجموعة التغيرات الثقافية والاجتماعية في الواقع العربي بعد الحرب العالمية الثانية غيرت تصور الكاتب العربي لنفسه ولدوره وللعالم من حوله

وقد أدت مجموعة التغيرات التي انتابت الواقع العربي بعد الحرب العالمية الثانية، والتي أشرنا هنا الى أهم عناصرها السياسية، ومعها كذلك مجموعة أخرى من العناصر الثقافية والاجتماعية التي شاركت في تغيير تصور الكاتب العربي لنفسه ولدوره وللعالم من حوله، كان لها جميعا أثر كبير في تغيير الحساسية الأدبية للمرة الثانية، وفي تبديل علاقة النص الأدبي بالواقع الذي يصدر عنه، ويتوجه إليه في الآن نفسه، وفي اتساع رقعة جمهور القراء بالشكل الذي يمكن ان نتحدث معه عن جماهير متباينة، تبحث عن أنواع مختلفة من الأدب لقراءتها. وإذا أضفنا الى هذا كله تنوع الطروحات المختلفة للقضية الوطنية، والتي تذبذبت بين التيار الوطني والقومي برؤاه الاصلاحية ومحاولته الدائمة لتحقيق الاستقلال الوطني والسياسي والثقافي، وتوسيع رقعة المتعلمين، وبين التيار العلمي البراجماتي الذي مثلته القوى ◁



والحكومات التي رضيت بالأمر الواقع، وسعت الى طرح الطموحات الشعبية جانباً، وتحقيق الممكن في ظل التسليم بسيطرة الاحتلال انجليزيا كان أو فرنسياً، وهو الأمر الذي أدى به الى استعمال العنف لقهر التيار الشعبي. وهذا التيار الشعبي هو التيار الذي سعى الى التعبير عن الشارع الرافض للتيارين السابقين، المعبر عن تمرده على الواقع في المظاهرات والاحتجاجات والتنظيمات السرية الخارجة على الشرعية السياسية المغلوطة، والداعية الى أحداث تغييرات جذرية في شتى مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية.

وقد كان من الطبيعي ان يؤدي هذا كله، نظراً لفاعلية العملية الحوارية بين الأدب والأطر المرجعية التي يصدر عنها، الى تعدد التيارات الأدبية، والى تباين التجارب الفنية من حيث مستويات المعالجة وأساليب التناول. فعرف الأدب العربي في هذه العقود القليلة مجموعة من التيارات والمدارس الأدبية التي احتاج تبلورها في الغرب الى فترة أطول من ذلك كثيراً. فظهرت الرومانسية والواقعية والحداثة وما بعد الحداثة في غضون عقود قليلة، وتعاصرت كل هذه الأشكال في وقت واحد، بل وتبادلت جميعها التأثير والتأثر. ومن هنا نجد في أدب هذه الفترة مجموعة متداخلة من المؤثرات المتعايشة، برغم اختلافاتها الشديدة، والتي لا يمكن تصنيف بعضها الا وفق فكرة التسييد أو العناصر الغالبة. ووفق معايير هذه الفكرة يمكن الحديث عن تيار واقعي وآخر رومانسي وثالث تجريبي أو حداثي. وكان أكثر هذه التيارات ارتباطاً بتغير الحساسية الأدبية للمرة الثانية، وهو التغير الذي بدأ مع حركة الشعر الحديث ثم انتقل الى القصة والرواية هو التيار الحداثي الطالع من رحم التيار الواقعي، والمرتبط بتخثر الحلم الشعبي العريض بالتغيير من ناحية، وبظهور تناقضات الواقع الجديد من ناحية أخرى. فإذا كان عقد الخمسينات قد تميز على الصعيد العربي بفورة الآمال، وبجذرية التغيرات الاجتماعية والسياسية، وبسيادة مناخ من التفاؤل السياسي العام، فإن الستينات هي فترة تحطم هذه الآمال وإحباطها، ليس فقط لأنها بدأت بتجربة الانفصال، ثم شهدت بعدها أولى الحروب العربية ـ العربية في جبال اليمن، ولكن أيضاً لأنها شهدت هزيمة ١٩٦٧ المريرة التي انفتحت بعدها بوابات نقد الذات. والشك في كل شيء. صحيح ان تلك الهزيمة التي بدت كمفاجأة كبيرة للكثيرين، لم تكن بأي حال من الأحوال، مفاجأة بالنسبة الى قطاع عريض من مثقفي العربية، فقد استطاعت كثير من الأعمال القصصية الناضجة ان تستشرف هذه الهزيمة قبل وقوعها بسنوات عديدة.

فقد تميزت فترة الستينات بالانقسام على الذات إذا اختفى منها على الصعيد الداخلي في معظم البلدان العربية حديثة الاستقلال، أعداء الماضي الواضحون من الاحتلال والقصر والاقطاع وغير ذلك من المشاجب الواضحة التي كانت تعلق عليها الحركات الوطنية كل مساوىء الواقع وترديات. وأصبح الأعداء الجدد أكثر غموضاً ومواربة، وأشد عدواة وضراوة من الأعداء القدماء. وتغيرت في الوقت نفسه قوانين الصراع وقواعده، ومن هنا كان لا بد ان تتغير القيم، وأن ينقلب سلمها القديم، وأن يحاول الكاتب الابداعي البحث عن الوسائل والأدوات التي تستطيع استيعاب الواقع الجديد وبلورة تناقضاته. ولم يكن هذا البحث عن الوسائل والأدوات الجديدة بالأمر الجديد كلية على الأدب العربي، فقد عرفت سنوات الاربعينات، في مصر خاصة، مجموعة من التجارب الجديدة التي اهتمت بالغوص في قيعان الذات الانسانية، وأعلت شأن الخيال والحلم، وغامرت في بقاع أقرب الى تلك التي عرفها السرياليون في اوروبا بعد الحرب العالمية الأولى. ذلك لأن هناك أكثر من صلة بين مناخ ما بعد الحرب العالمية الثانية في المشرق العربي، وذلك المناخ الذي خلفته الحرب الأولى في اوروبا. فقد ظهرت في أعقاب الحرب الثانية مجموعة من التجارب الحداثية الجديدة التي ظهرت أجنتها الأولى في كتابات ألبير قصيري وجورج حنين وكامل زهيري وبشر فارس وعادل كامل وبدايات فتحي غانم ويوسف الشاروني في مصر، وفي بعض كتابات عبد الملك نوري في العراق. ثم ان أشعار السياب ونازك وبلند والبياتي لكن الأجنة الأولى لتلك النزعة التجريبية لم يقيض لها النضج والاكتمال إلا في أواخر الخمسينات في قصص إدوار الخراط في مصر، وزكريا تامر في سورية، وهي القصص التي بدأت بها كتابات الحساسية الحديثة التي تغلغلت في الانتاج الأدبي العربي في الستينات، وفي شعر أدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر وسعدي يوسف، وفي أعمال بهاء طاهر وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم وابراهيم أصلان ومحمد البساطي ويحيى الطاهر عبد الله في مصر، وحيد حيدر وهاني الراهب ووليد إخلاصي وعبد الله عبد في سورية، وغسان كنفاني ومحمود الريماوي في فلسطين، وغالب هلسا وتيسير سبول وأمين شنار في الاردن، وإلياس خوري وإملي نصر الله وليلى بعلبكي وحنان الشيخ في لبنان، وفؤاد التكرلي ومحمد خضير وسركون بولص وفاضل العزاوي وجليل القيسي وغازيَ العبادي وموسى كريدي وعائد خصباك في العراق، وغيرهم.

وقد استطاعت تجربة الحداثة تلك ان تضيف الكثير الى إنجاز الأدب العربي بتياريه السابقين، إذ جذبت اهتمام القاريء الى مناطق جديدة من المعرفة البشرية ومن التناول الأدبي على السواء، وزودت لغة الكتابة بمذاق جديد وأسلوب متميز وخاصة في استقصاءات الخرائط الشائقة وفي تراكيب تامر الشعرية وفي لغة التكرلي وهلسا الحادة الدقيقة المباشرة. وفي قاموس أدونيس ومطر وعبد الصبور وأمل دنقل. كما وسعت تلك التجربة الحداثية من أفق الخبرة العربية، لا على الصعيد الجغرافي أو الاجتماعي أو الزماني كما فعلت كتابات الحساسية الأولى من قبل، وإنما على الصعيد النفسي والفلسفي والفكري والخيالي. وغامرت بها من حيث الكشوف الفنية والاستراتيجيات والأساليب البنائية في أرض خصبة جديدة برغم محدودية بعض هذه المغامرات. وبالاضافة الى ذلك كان لتبني معظم الكتاب الجدد الذين بدأوا ممارسة الكتابة في الستينات لرؤى تلك الحساسية الحديثة فضل المغامرة بالأدب في بقاع اجتماعية جديدة. وقد تبلورت هذه الاضافات بشكل واضح حينما أتيحت لها فرص الظهور بمفردها في عملية متعمدة لفرز صوت هذا الأدب وحده، بعد ان تبدد في صخب الأصوات الأخرى وقعقعة الضجة الزائفة، في مجلات الستينات الخاصة التي تمردت على المؤسسة الرسمية مثل مجلة «جاليري ٦٨» في مصر و«الكلمة» في العراق و«مواقف» في لبنان، وهي كلها من المجلات التي صدرت بعد عام ١٩٦٧، وضمن موجة إعادة الفهم والتقييم. وقد استطاعت هذه المجلات الطليعية، برغم ضعف إمكانياتها وقصر عمرها، ان تبلور ملامح هذا الأدب الجديد، وان تفرزها من بين بقية التيارات الأخرى. ولكن محاولة الفرز تلك كانت قصيرة العمر، فقد جاءت مرحلة السبعينات بمجموعة من المتغيرات الحضارية والسياسية التي كان لها دورها في التأثير على مسارات الثقافة العربية.

والواقع ان تبلور تغير الحساسية الأدبية للمرة الثانية في المشرق العربية، ترافق مع بداية وصول الحساسية الأدبية الأولى والتي كانت مسؤولة عن ميلاد الأشكال الأدبية الجديدة في المشرق في العقود الأولى من هذا القرن الى البقاع التي لم تصلها في الوطن العربي: من السودان جنوباً حتى الجزائر والمغرب غرباً والسعودية والخليج شرقاً. وشهدت السبعينات على الصعيد الأدبي تبلور هذا التغير الأول في الحساسية بشكل كامل في معظم هذه المناطق. فقد تبلور هذا التغيير في السودان في الخمسينات، وفي المغرب العربي في الستينات، وفي الجزيرة والخليج في الستينات والسبعينات. ومن هنا أخذت هذه المناطق التي لم يكن لها مكان على الساحة الثقافية العربية

أي ثقافة حية متطورة لا يمكن لجانب منها أن يزدهر بشرط تدهور أكبر قطاعاتها وأكثرها خبرة وأعرقها تاريخاً

تستشعر ضرورة التعبير عن نفسها. وتحاول ان تجد لها مكاناً على خريطة الواقع الثقافي. وقد ترافقت هذه المحاولة مع مقدم عقد السبعينات الغريب ومع كل ما جرى فيه من أحداث، وخاصة مع ضياع الإحساس بوجود مركز ثقافي يمكن ان تتجه إليه الأنظار حتى تستخلص منه ما يدور في عقل المجتمع العربي وما يصبو إليه إنسانه. وترافق كذلك مع مرحلة خروج قطاعات عريضة من المثقفين المشرقيين من بلادهم بسبب المناخ السياسي الطارد الذي دفع أفضل العناصر الثقافية الى الخروج كما هو الحال في مصر، أو بسبب الحرب الأهلية في لبنان، أو بسبب العسف الطائفي أو السياسي في مناطق أخرى من المشرق العربي. وترافق هذا أيضاً مع الحقبة النفطية ومع بدايات التحديث في مناطق أخرى من المشرق العربي. وترافق هذا أيضاً مع الحقبة النفطية ومع بدايات التحديث في مجتمعات الجزيرة والخليج التي فتحت أبوابها، وكأنما بتخطيط مسبق لتستقبل كل الخارجين. وكأن من المطلوب تهيئة المناخ لإحداث الخلخلة في المركز بشكل فعال. ولكنه ترافق كذلك مع تلك الأزمة الثقافية التي تشبه على الصعيد الزراعي تبوير الأرض الزراعية الخصبة من أجل محاولة زراعة الصحراء. ذلك لأن ما حدث على الصعيد الثقافي كان تدمير المراكز الثقافية الراسخة من أجل إنشاء مراكز ثقافية وليدة ليست فقط أكثر بدائية من حيث حساسيتها الأدبية، وقيمها الثقافية، ومنطلقاتها الفكرية، ولكنها وهذا هو الأهم غير مؤهلة للعب دور ثقافي كبير على الساحة العربية برمتها. فقد يكون باستطاعتها القيام بدور هام على الصعيد الاقليمي أو المحلي، ولكنها لا تستطيع القيام بدور شامل على الصعيد القومي. وهكذا تخلق إحساساً زائفاً بالانفراج من دون ان يكون باستطاعتها لعب دور نهضوي او ثقافي حقيقي.

ولذلك فإن ما يبدو على الصعيد الظاهري بأنه انتقال لمركز الثقل الثقافي من المراكز القديمة الى الهوامش الجديدة، هو في الواقع شكل جديد من أشكال الأزمة الثقافية التي خلفتها مرحلة السبعينات بما فيها من تغيرات. وهو في بعد من أبعاده وقوع في شراك الأزمة لا بحث عن مخرج منها لأنه ينطوي لابالنسبة الى مصر مثلا على التركيز على رموز التردي الساداتي الثقافية وإغفال الأعمال الهامة للرموز الثقافة البديلة التي قاومت وواصلت برغم قمع المؤسسة الساداتية الثقافي رحلة تطوير الأدب العربي في مصر، والمغامرة به في بقاع تعبيرية جديدة. ولأنه ينطوي على صعيد الحساسية الأدبية على الرجوع الى الحساسية الأدبية الأولى بعد أن كان الأدب العربي في المشرق قد تجاوزها الى حساسية أكثر نضجاً وتطوراً. ولأنه يغفل عناصر الوحدة والجدل والتنوع في الثقافة العربية الواحدة. ولأنه يغفل عناصر الوحدة والجدل والتنوع في الثقافة العربية الواحدة. ولأنه لا يدرك ان البنية الأساسية لأي ثقافة حية ومتطورة هي بنية دائمة الحركة والتفاعل، لا يمكن لجانب منها ان يزدهر بشرط تدهور أكبر قطاعاتها وأكثرها خبرة وأعرقها تاريخاً. ولا يمكن لمراكز جديدة فيها ان تنهض الا إذا استطاعت هذه المراكز ان تستقطب جمهور القراء العريض على امتداد الوطن العربي برمته، وأن تشارك في صياغة عقل الأمة وفي بلورة تصوراتها عن نفسها وعن العالم من حولها. لا ان تتحول الى منابر بلا جمهور، والى وسائل لخلق إحساس وهمي زائف بأن عملية الكتابة قد تمت بينما تتسرب آثارها في رمال الصحراء من دون ان تستطيع ان تروي ظمأ قارىء أو تشبع تشوف راغب في المعرفة.

ان الثقافة العربية عندما تعاني في الواقع من أزمة، فإن تلك الأزمة تتجسد في الهوامش بقدر ما تتمثل في المراكز، لأن الثقافة العربية ـ قبل الوطن العربي نفسه ـ جسد واحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى، لكن من أعراض الحمى تورد يخدع العين العابرة، فتراه دليلا على الصحة والعافية □



قصيدة حُبٍّ في ملكوت قابيل

محمد عبد الحي

أسكرتَني هنيهةً، توهبتَني هنيهةً، وحينما أسكنتني
وهبتَني الفقر الذي سقيته
بعَرَقي، وحينما قدمتُ ما جنيتهُ
أرْجعتَه، أرجعتَ لي فاكهتي، أرجعتَني
عبر صحارى حُبك الموحش دونما دليل

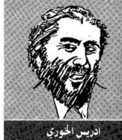
وحينما مزّقت بالبريق عينيّ اللتين تُبصران وجهكَ الجليل
سألتَني: كيف ترى ظهيرةَ الأشياء
وما أرى في شمسيَ السوداء
ـ منتصف الليل ـ سوى رائحة الدماء
وجسد القتيل

ولو سألتَ مرةً ـ وأنت لا تسألني ـ ماذا أريد من حبيبي الوحيد
أقولُ ـ لو يجدي الذي أقول ـ هل أريد غير ما يريد
حبيبي الوحيد

أقولُ: دعني في قُفير شفرتي ووحشتي
ألتفُّ مثل نحلة في ظلمتي،
وحدي مع الحب الذي مزّق عيني بالبريق
وحدي مع الحب الذي يملأني غيابه العميق

محمد عبد الحي: شاعر من السودان له ست مجموعات شعرية مطبوعة، وآخرها «حديقة الورد الأخيرة» ١٩٨٤

في المتحف



ادريس الخوري

■ جلسنا غير متوقعين ما حدث وما سوف يحدث من بعد، فقد جئنا لنستمع الى الشعر من أفواه الشعراء وليس من خلل الميكروفون. ودون أن نعير اهتماما لبعضنا هرعنا باندفاع الى الصف الامامي لنكون قبالة الشاعرين المدعوين في غياب بقية الشعراء الآخرين. سلمنا على بعضنا وتعانقنا مع البعض الآخر، ثم تبادلنا العتاب والابتسامات. في هذه المدينة نكاد لا نرى بعضنا الا نادرا، فكل واحد منا مهتم بمصيره الخاص ووقته الخاص. أشعلنا السجائر، ونفثنا الدخان، وطفقنا ننتظر. أحدهم عانقني لأنه افتقدني. وأنا الآخر عانقته لأنني افتقدته. جلسنا ومددنا سيقاننا حتى لا تنكمش عروقنا وتتنمل. كان الجمهور قليلا مما سيعطي لهذه الامسية صفة الحميمية المفتقدة. سنرفع رؤوسنا اعجابا ونتبادل نظرات خبيثة. وما ان جلس الشاعران قبالتنا استعدادا للالقاء حتى قفز الشاعر غير المدعو من بين الصفوف الاربعة المتناثرة كراسيها، وقام ليقف جنب الطاولة المستطيلة العريانة. دار حول نفسه بحركة مسرحية وهمّ بالكلام، اندهشنا واندهش الشاعران. دار مرة أخرى وواجهنا. كانت يده اليمنى تخلق دوائر هوائية حول وجهه. تقدم بالقرب منا ثم تراجع. قال بصوت متهدج: اعتذر ان أنا وقفت امامكم لأتحدث. يتعلق الامر بالشعر والشعراء. أرجو أن نستمع

اليوم الى شعر جيد. أليس كذلك؟ جحظت عيناه، وضحكت القاعة. ضحك الشاعران معاً باستخفاف، وأشعل احدهما سيجارة امريكية. تدخل عريف الامسية قائلا: شكراً يا وحيد. اجلس ودعنا نستمع الى الشاعرين. ستبدأ الامسية الآن وسيقرآن لنا. في البداية سيقرأ الشاعر ميم ثم يتبعه الشاعر عين. اجلس وشكرا. حدق فيه وحيد وجحظت عيناه. لا يزال وحيد راغبا في الكلام. حدق في القاعة وقال: طيب. . سنرى، ثم عاد الى مقعده وأشعل سيجارة.

بدأ ميم في القراءة. ثم في الانشاد. صوته خفيض أقرب الى الهمس منه الى القراءة، لكنه أخذ يتصاعد. صمتت القاعة، ولم يكن يكسر صمتها المريب غير سعال خفيف ينبعث من هنا وهناك. يستمر الشاعر في الالقاء. لقد جاء المدعوون الى هنا لتكسير رتابتهم اليومية، وفي اثناء الاستماع كانوا يشبكـون أذرعهم فوق صدورهم أو يرخون أياديهم جنب افخاذهم. بعضهم يضع كفه اليمنى أو اليسرى تحت ذقنه، وبعضهم يميل بنصفه الاعلى الى اليمين أو اليسار بحثا عن وضع نفسي مريح. كان ميم يقرأ. وكان واضحا لدينا ان الامسية ستطول بدليل أن الشاعر ميم أخرج حزمة اوراق من حقيبته الجلدية الحمراء وفرشها امام عينيه، كذلك الشاعر عين. في بداية الأمر فوجئنا حقاً، غير أننا سرعان ما اندمجنا، بالرغم عنا، في هذا المشهد المسرحي غير المتوقع. نحن نعرف، وكذلك المدينة، أن وحيد يكتب الشعر. إن أباه شاعر. إن أخاه كذلك. إن وحيد لا يشاهد الا صحبة امه في الشوارع والمقاهي يشربان القهوة ويقرآن الكتب. وعندما يحين موعد الغداء والعشاء يعرجان على السوق المركزية للتبضع وشراء الورد. أم وحيد تعشق الكتب والورد. أم وحيد تحب وحيد لأنه يختصر أخوانه البعيدين عنها، وفي البيت سيكون عليها أن تلبي رغباته وتصمت عن حماقاته الجميلة، لكن وحيد لا يجيبها الا بكتابة القصائد تلو القصائد يلصقها بجدران غرفته أو في الممر الضيق أو على جدران المطبخ.

قال وحيد لأمه:
- ماذا سنأكل هذه الليلة؟
- قصائد جديدة!
- هل بقي شيء من القصائد القديمة؟
- لقد أصبحت برازاً!
- لا يمكن أن انام دون أن أتعشى.
- هناك فقط بعض البيضات وقليل من الجبن والخص.
- وبعد؟
- عليك برامبو أو فرلين لتنام جيدا.
- ولكني اخشى ان أحلم احلاما مزعجة.
- لا تخف، فشعرهما يمنحك احلاما جميلة!

قال وحيد: طيب. ثم انتقل الى المرحاض. اغلق الباب وقضى حاجته. تحدث الى نفسه وكتب قصيدة جديدة علقها على الباب من الداخل. قرأ القصيدة:

«قارب صغير يمخر العباب
تسقط السماء علينا بغطائها الأزرق منداة
ربما أمد يدي الى الشمس كي تبتعد عني
هل أنا نكرة؟
عيناي مسبلتان من فرط الخجل
سأكتب للشمس رسالة واصطاد الحيتان الصغيرة
أيها الجالس دوما تحت الحائط
لماذا لا تحييني تحياتك المعهودة؟
ابتسم فأنا أغبطك على صمتك السرمدي».

نادى وحيد على امه وقال لها بصوت عال: هل سمعت قصيدتي؟ هل اعجبتك؟ أجابته امه التي تقرأ كثيرا: اكتب قصيدة اخرى، فهذه قصيدة عادية. في الشارع يسير وحيد بجانب أمه، يتكىء عليها أحياناً يتحدث الى نفسه في الشارع، في المقهى، في البيت، في المطبخ، أمام المرآة. وعندما اطفأت أمه ضوء غرفة النوم القريب من السرير، نبعت القصائد من السرير، وحلقت في فضاء الغرفة ثم دخلت رأس الشاعر، خرجت منه قصائد حمراء صفراء، زرقاء، بنفسجية، بيضاء، حزينة، دموية، فرح. كان مستسلما للرغبات وللأماسي السرية. غاب وحيد عن نفسه ودخل في احلامه الخاصة.

يقرأ الشاعر ميم بصوت هادىء، يخفت ويرتفع. لا نأمة ولا صوت الا نحيح الحناجر المختنقة بدخان السجائر. فعلا يرتفع دخان سجائرنا فيحس الشاعران بالاختناق. تستمع القاعة وتتسمع وتسترسل في سعالها المتقطع. لقد دخل ميم في تجاويف نفسه ووزع احلامه المستحيلة ورغائبه. كانت القاعة طقسا ساخنا. هنا الزمان وهنا المكان. هنا الرغبة في امتلاك جسد غائب. يذوب الشاعر في انشاده ويتوقف لاستعادة نَفَسه. يشرب جرعة ماء ليبلل ريقه الجاف. وفي هذه الامسية الباردة لم تكن هناك حدود لخيال الشاعر، ولا حدود لرغائبه. كان العالم الآن ملك يديه. تحضر المرأة وتغيب وتحضر البلاد والامكنة البعيدة. احيانا تستحيل المرأة مدينة. احيانا مفاتيح، احيانا اخرى جسدا مشتعلا، نصتت باهتمام ولا يمزق هذا الانشاد الجنائزي غير وقع حذاء لأحدهم، كانت القاعة داخل متحف أثري صغير، مستطيلة ولها بابان، واحد يؤدي الى حديقة جميلة ذات ورود متنوعة وآخر الى درب معتم. يعلو الدخان ويلتقط الابيات الشعرية المحلقة. كان الشاعر يقترب منا ويبتعد عنا، بل كان ينفلت حتى من نفسه. غموض هنا ووضوح هناك واللغة متكأ صعب، كأنما الشاعر يجلد لغته كي تطاوعه. وبين الذهاب والاياب داخل الكلمات أنهى ميم قراءة قصيدته الاولى ثم شرع في الثانية. هي الاخرى نفَسٌ طويل. وقيل إن الشاعر هو لغته، كان يلوح بيده اليمنى كما لو انه يهددنا. تخرج الابيات من فم الشاعر وتنتقل الى اصابعه، عينيه، جسده، قدميه، يتكهرب جسد ميم فيهتز اهتزازات، حركات واشارات، علامات على الوجه المتوتر، يصرخ الشاعر ويستكين كطفل وكعصفور جريح، يصمت برهة وتندفع به الأبيات وتسافر به نحو توهج عال. حركت احدى السيدات رأسها اعجابا وقالت لزوجها: رائع، رائع هذا الكلام. وخيل اليها انها المرأة المشتهاة المتحدث عنها في القصيدة. كان ميم مندمجا في حضرته وفي طقسه الخاص وكانت القاعة تحلق، هي الاخرى، في اجوائه.

بين الفينة والاخرى يتوقف ميم ليستريح ويسترجع انفاسه. جف حلقه مرة اخرى فمد يده اليسرى الى قنينة الماء البلاستيكية وصب لنفسه كأسا، كانت زوجته تدخن وتنصت له باعجاب بينما استمر هو في الانشاد، هي الآن زوجته وهو الآن زوجها، رجل يضحك ويبكي، يعشق ويخون، يقضي الليل كله احيانا خارج بيته ولا يتذكر كيف عاد صباح الغد، هو الليلة شاعر الامسية ونجمها، غير ان وحيد ضاق ذرعا بهذا الطقس المطول فقام ووقف ثانية جنب الطاولة وواجه الجمهور بغضب، دار حول نفسه ورفع يده اليمنى، محكمة. سكت ميم منذهلا غير متوقع ما سيسمع. أحنى رأسه ومسد ما تبقى من شعيراته المنسدلة على كتفيه. تراجع الى الوراء. لم آت انا الى هنا لأشهد مثل هذه المهزلة. إما أن يصمت وحيد وإما أنسحب، وقال وحيد: عفوا مرة اخرى، ليس الشعر هو اللغة فقط بل هو الرؤية، أليس كذلك؟ ما نسمعه الآن شعر جديد لكنه لا يصفنا، الشعر العظيم هو الذي يجلس في المقهى ويشرب قهوة. ذُهل الشاعران وتبسما. ضحكت القاعة وقهقهت. قرر ميم ان يتوقف نهائيا عن الالقاء ما ◁

ادريس الخوري: قصاص من المغرب. له العديد من المجموعات القصصية المطبوعة.

▷ لم يصمت وحيد ويتوقف عن شغبه، لكن عريف الامسية تدخل على الفور ليعيد التوازن اليها. شكرا لك يا وحيد زمانه. ها نحن قد استمعنا اليك والآن عد الى مكانـك. لكن وحيد لم يأبه، فقد استمر في خطبته حتى النهاية. قال إن الشاعر ثعلب يظهر ويختفي حسب مزاجه. إن لغته مركب نحـو المـدى المطلق، إنه حياة. يقول وحيد، صائد الابيات المنفلتة من الذاكرة: هل اقرأ عليكم أبياتي؟ راح وحيد وجاء واقترب من الشاعرين اللذين أسقط في ايديهما. انفجرت القاعة بالضحك وانفلت زمام الامر. شيء غير متوقع لكنه ضروري ليعلن وحيد عن نفسه. تساءل العريف: ما العمل لايقاف هذه المسرحية ذات الفصل الواحد؟ كيف يمكن اسكات وحيد؟ لكن وحيد أخرج اوراقا صغيرة وشرع يقرأ بصوت عالٍ:

«رجل ما يقف خلف مؤخرة امرأة في احدى الحافلات
ماسح أحذية يصيد سائحة متصابية
شرطي يقبض على بائع الزريعة
كنت وحدي وكانت امي بجانبي
لقد مللنا هذا المكان المليء بالأعين
أشرب قهوة، أدخن وأقرأ رواية رديئة
لا يعجبني مؤلف لا لغة له
هل أنا هنا أم هناك؟
لقد اشتريت وردة وزرعتها فوق صدر امي
تزعجني نظاراتي الطبية لكن بصري ضعيف
قالت أمي كف عن الحماقات وكن عاقلا
لكنني لا اعرف كيف أكتب وكيف أنطق
هذا أنا وهذه أبياتي»

انفجـرت القاعة مرة اخرى لأن وحيد استولى عليها وترك الشاعرين صامتين. لم يكن ثمة مفر من الانصات له هو الآخر رغم انه غير مدعو، لكن الشـاعـر عين ما زال في القائمة. وساد القاعة هرج ومرج. وعندما أدخل وحيد أوراقه داخل جيب معطفه الداخلي التفت يمينا ويسارا وحدق في السقف الخشبي المتناسق. كان متوتر الاعصاب. انجحظ واستمر في التحديق في الوجوه المستغربة. تساءلت الوجوه: ماذا سيفعل الآن بعد ان انهى خطبته؟ جنب الطاولة أخذ يروح ويجيء. كان الشاعران يتأملان. قال وحيد: أعرف انني لم اعجبكم، ولكنني مضطر الى قول الحقيقة: أنا الآخـر شاعر، هل تقرأونني؟ قهقهت القاعة واشعلت السجائر. لم يكن سهلا التخلص من وحيد الذي أرغى وأزبد وبدا يحك عضوه وتحت اليتيه. ابتسمت سيدة وخـرجت اخـرى رفقة زوجها. هناك شيء ما يمكن أن يحدث. قام بعضنا وهبط درج الحديقة ليشم هواء الحديقة، وحيد هو وحيد ولا أحد يماثله، هو الاول والأخير الذي يفعل مثل هذا. ولم لا؟ بامكان وحيد، اذا اراد، ان ينزع سرواله هنا أو في مكان آخر، بامكانه ان يكتب قصائده على هامش صفحات الكتب والمجلات، فوق صناديق الوقيد، فوق كفه، كان الكلام يضغط على ذاكرته يريد ان ينفجر، ولم لا؟ لقد فعل ذلك الآن، عندها قال الشاعر ميم: الامر فوق ارادته، كانت حالة عابرة ثم عادت القاعة الى مكانها لتستمع الى الشاعر عين، وعندما انتهى توالى على المنصة شعراء مجهولون.

* * *

يسير الشاعرَ في الشارع. يسير جنب امه. يقرأ ماشيا ويقرأ جالسا. هو الآن منشرح الصدر لأنه يكتب. قال لأمه: ماذا سنأكل الليلة؟ أجابته: قصيدتك الجديدة، فهي طازجة وقابلة للهضم. عرجا على السوق للتبضع وشراء الورد. فكر في أن يأخذ الورد غدا الى قبر ابيه، لكن أمه منعته قائلة: دع الورد يزهر في صدرك أنت، فقد ازهر في قلب ابيك قصائد قبل أن تولد. □

سركون بـولص



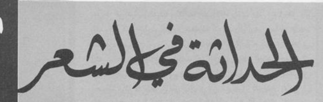
نَشِيدٌ إلى مَدِينةٍ مُسْتعادة

سركون بولص:
شاعر من العراق، مقيم في الولايات المتحدة الأميركية.
له مجموعة شعرية مطبوعة بعنوان «الوصول الى مدينة أين»، وهذه القصيدة من مجموعة ثانية يعدها للطبع عنوانها «الحياة قرب الأكروبول».

قاتلةُ القصائد بكل الوسائل الممكنة، قابلةٌ
للمناسبات والصُّدفِ الكريمة (كَم من الولادات جرَتْ
بين يديها، وكم صرخةً أخرجتها من بيتها الى المَدى) أنْتِ التي تشدُّني
كمرساةٍ عَبْرَ العوالم، لم أنَلْ منكِ كفايتي وها أنا
أعودُ الى شوارعكِ الجميلةِ، باختياري.

في فضائكِ الحامل بأشلاء النُبوءات
مزابلك الآهلة حيث يعثرون أحياناً على الأجنّة
في طيّتكِ النهائيةِ حيث الوجوهُ البلهاءُ بآلافها
تعْبدُ فانوساً يُحشرجُ في شرْفةِ النّجْمة
السينمائية المنتحرة بحبوبِ نومها، ويقودني التأملُ في معْنىً
تائهٍ من معانيكِ الى ذلكَ الهدوءِ المعلّق من طرَفِ العاصفة
كجائزة السباق، هناكَ تدورُ السيّاراتُ بوجهي
ملتحماً وسْطَ الدُّخانِ بوجوهِ عابريّ
السبيل، تحتَ غيومكِ الورديةِ الملونة بالسخام، هكذا
كرأسٍ وثني قُيِّد الى عجلةٍ يدورُ في صحونِ اطاراتها
المجلوةِ كالمرايا.

هناكَ تعصرينَ السويداءَ فوق الرؤوس بسخاءٍ من أسْفَنْجةٍ مجهولة
ولكَ صِنّارة عالقةٌ دائماً
مثلَ وَعْدٍ في هوائي، حين أمرُّ
وأحسدُ السكيرَ النائمَ في كابينةِ الهاتف
وسْطِ الضجيجِ المتسرب من حفلاتِ الموسرينَ، محروساً بشخيرِه
تطِلُّ من جَيْبِ معطفهِ جريدة
محروراً بحُمّى قصيدةٍ تتهدَّمُ في يدي، طالقاً
او طريدةً لا أدري، عاريةً لا ادري، كم مرّةً في اليوم..
لكنها كالعاشق الغبيِّ المتفائل بجراحهِ، لا تكفُّ عن العودةِ ثانيةً
الى مَداها. لا تكفُّ عن العودة ثانيةً الى مداها.



الحداثة في الشعر

شهادات
ستة شعراء ونقاد

□ عيسى بلاطه:
الشعر في أزمة والعرب في أزمة
□ فايز خضور:
الأجيال الطالعة لم ترث سوى الغبار
□ خزعل الماجدي:
الشعراء مصابون بالخوف من التجديد
□ بسام الساعي:
حركة الشعر الحديث قفز من غير أرض
□ علي الخليلي:
الاطاحة بالفراهيدي أول الطريق الى الحداثة
□ عبد القادر الجنابي
الشعر العربي لا يعبر عن القاريء وواقعه

▪ هل الشعر العربي في مأزق
▪ ما هي الحداثة ومن هو الشاعر الحديث

وجهت «الناقد» الى شعراء ونقاد من مختلف الأقطار العربية ثلاثة أسئلة حول الشعر الحديث، ونشرت في العدد السابق عدداً من الردود، وتتابع في هذا العدد نشر تلك الردود.

وأسئلة «الناقد» كانت هي الآتية:

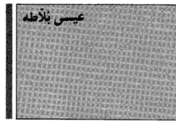
أولا ـ ثمة ظواهر في الحياة الأدبية توحي كأن الشعر العربي الحديث في أزمة لا تواجهها أجناس أدبية أخرى كالقصة والرواية والمسرحية، فهل هذه الأزمة وهمية من تلفيق خصومه أم انها حقيقية؟ فاذا كانت الأزمة حقيقية، فما أسبابها في رأيك، وما سبل الخلاص منها؟ أما اذا كنت تراها أزمة مفتعلة، فما برهانك؟

ثانياً ـ هل انصراف كثير من القراء عن الشعر الحديث سببه هيمنة ثقافة لا تستسيغ أشكالاً فنية جديدة غير مألوفة ام ان العيب يكمن في عطاء الشعراء أنفسهم؟

ثالثاً ـ هل أضحت الحداثة مصطلحاً فارغاً في الشعر العربي؟ وما هي الحداثة الشعرية في رأيك؟ ومن هو الشاعر الحديث؟

يجيب عن هذه الأسئلة:

▪ عيسى بلاطة
▪ فايز خضور
▪ خزعل الماجدي
▪ بسام الساعي
▪ علي الخليلي
▪ عبد القادر الجنابي



الأزمة سياسية

■ ليست أزمة الشعر العربي الحديث أزمةً وهمية أو مفتعلة، بل أزمة حقيقية هي جزء من الأزمة العامة التي تجتاح الفكر العربي في هذا الزمن. وليس صحيحاً أن أجناساً أدبية اخرى كالقصة والرواية والمسرحية لا تواجه أزمة مماثلة، فهي أيضا تعاني من الأزمة العامة نفسها، إلا أن أزمتها قد تكون أقلّ حدّة من أزمة الشعر لأن هذه الأجناس العربية الاخرى أجناس جديدة نسبياً في الأدب العربي، لا يعرقل نموّها تاريخٌ طويل وتراثٌ راسخ كتاريخ الشعر العربي وتراثه.

ومن غير المعقول أن يكون الفكر العربي في أزمة ويكون الأدب العربي بجميع أجناسه بخير وعافية، وإلا كان أدباً هامشياً لا يعبّر عن المجتمع ولا عن افراده من مبدعين وقرّاء. ولما كنّا قد أردناه أدباً عربياً ملتحماً بالحياة العربية، فقد عرّضناه ـ لا مناصة ـ للأزمة نفسها التي تمرّ بها الحياة العربية ذاتها. وهذه الأزمة في جوهرها أزمة سياسية في رأيي، ولم تجدْ لها بعدُ حلاً يؤدي الى إزالة التوتر السائد في العالم العربي بين القديم والجديد، بين التالد والطريف، بين تراث الماضي وحاجات المستقبل. وإذ أقول «أزمة سياسية» أعني بذلك السياسة في أعرض معانيها، أي سياسة المجتمع وتوجيهه نحو هدف معيّن ووفق مبادىء معروفة متفق عليها وأساليب مقبولة. فالواقع أن القائمين على امور المجتمع العربي يتخبّطون في هذه السياسة وهذا التوجيه، لأن الهدف غير واضح أمامهم ولا المبادىء التي ينادون بها معروفة متفق عليها، ولا أساليبهم في تطبيقها مقبولة. وإذا كان القائمون على أمور المجتمع العربي يزعمون أن لهم مؤيدين فيما يقومون به، فإن لهم أيضاً معارضين هم في معظم الاحوال اكثرية القوم، وهم فوق ذلك إما ممنوعون من التعبير عن معارضتهم أو مضطرون لكبتها طلباً للنجاة من البطش المحتوم. لذلك يعيشون حياة قهر هي أشد الاشياء منافاةً لما يتطلبه الابداع الفكري، ومن ثمَّ الابداع الأدبي، بل هي أشدّ الاشياء منافاةً لما يحتاجه العالم العربي من حرية التحرك لحل الازمة، لكي يكون للعرب بعد ذلك حياة سوية لا تهدر امكاناتها صراعاتٌ جانبية.

ومع هذا فإن المرء ليعجب بما حققه الشعر العربي الحديث من ابداع ولا سيما في الخمسينات والستينات من هذا القرن. ولعلّ الشعر العربي الحديث اكثرُ وجوه الحياة العربية الحديثة إشراقاً إذ استطاع أن يرتفع الى مستوى حاجات العصر من توليفٍ بين القديم والجديد واستشرافٍ لآفاق المستقبل، تحقيقاً للحداثة في الشعر ودعوةً للحداثة في سائر وجوه الحياة العربية. لكن الحياة العربية لم تسرْ في ركاب هذه الانطلاقة التي قادها الشعراء الجدد، وتألبت عليها قوى رجعية في داخل المجتمع العربي وأخرى خارجه غايتها الابقاء على العرب في قيد التبعية لنظام عالمي تهيمن هي عليه في الاقتصاد والسياسة. فاحتدمت صراعات داخل العالم العربي أدت الى هذه الازمة العامة التي يعانيها اليوم، وليست أزمة الشعر إلا ناحية منها.

ذلك أن الشعراء الجدد منذ منتصف هذا القرن استنفدوا جهودهم وما زال بعضهم يكرّر نفسه، بعد أن أسكت الموت بعضهم أو أسكتتهم قوى البطش والقمع، وبعد أن ابتعد بعضهم الى المهاجر في الخارج أو أبعدتهم السلطات في وظائف حكومية أو في منافي القهر. وسارت الحياة العربية في تخبّط تتلقّى الهزائم العسكرية والسياسية واحدة تلو الاخرى، فتحاول الأمة أن تتماسك لتدفع عنها المزيد من الانهيار، لكنها تُمنى بالفشل لأن القوى إياها واقفة لها بالمرصاد، ضربة تلو أخرى.

ولما كنّا قد تعوّدنا أن يكون شعراؤنا هم الناطقين باسمنا الجماعي فيما هم يعبّرون عن ذواتهم الفردية، تطلّعنا إليهم (وما زلنا)، وإذا هم في كل وادٍ يهيمون، قد أخذت الأزمة بتلابيب قلوبهم وأفكارهم وسدّت عليهم السبل، ولم يكن بينهم من يجترح لنا معجزات الابداع التي عهدناها في الخمسينات والستينات، فتعالت اصواتنا بأن الشعر العربي الحديث في أزمة. والحق أن العرب كلهم في أزمة، والحق ايضاً أننا يجب ألا ننتظر من شعرائنا اكثر مما تنتظر الأمم الاخرى من شعرائها. فلْتوضعِ الامور في مقاييسها النسبية الصحيحة، ولنعرفْ أنه لا ينبغ في الأمة شاعر كل يوم، وأنه اذا نبغ ففعله محدود وأثره مرهون بأحوال الأمة جمعاء.

أما السبيل الى الخلاص من الأزمة العامة التي تعاني منها الأمة العربية فهو بيت القصيد، وهو سبيل طويل يجب على الشعراء وغير الشعراء من العرب أن يجاهدوا فيه الى أن يقهروا القوى الداخلية والخارجية التي تمنعهم من الانطلاق لتحقيق ذواتهم وأماني أمتهم.

قراء الشعر دائماً قلة

الواضح مما تقدم من قول أن أزمة الشعر العربي الحديث ليست أزمة اشكال فنية جديدة وحسب، وإنما هي أزمة أعمق من ذلك بكثير تمسّ جوهر الحياة العربية ذاتها. أما انصراف كثير من القراء عن الشعر الحديث فهو (إن صحّ) انصراف عما لا يجدي فيه ولا يعبّر عما يحسّ به هؤلاء القراء من احاسيس يودّون لو يستطيع الشعراء أن يخرجوها الى النور، ويطلقوا لها العنان لتكون أحد العوامل لحلّ الازمة العامة. ويتحقق هذا بالاشكال الفنية الجديدة إذا استطاعت أن تحتوي المضمون الجديد أو بالاحرى يتحقق بالاشكال الفنية المتجددة دوماً المحتوية على المضامين المتجددة باستمرار ـ لأن الحياة متجددة ابداً. لا ينفع الثمانينات والتسعينات من هذا القرن شعر الخمسينات والستينات. التكرار قتْل للشعر، والتقليد موْت للفن، والحياة تجدُّد دائم. النقص إذن في عطاء الشعراء أنفسهم أو في عطاء بعضهم. ولكن كما اتضح من قولنا أعلاه: لا ينبغ في الأمة شاعر كل يوم، فلْنقرّ بحدود الواقع وبمحدودية الشعراء، بل بمحدودية الشعر في تغيير احوال الامة. ولْننظر الى ما وراء الشعر من أسباب قهر هذه الامة، قرائها وشعرائها. واذا كانت هناك ثقافة تهيمن على بعض القراء وتجعلهم لا يستسيغون اشكالاً فنية جديدة متجددة فهي ثقافة التحجُّر الفكري التي تريد لها قوى الرجعية في الداخل والخارج أن تدوم في العالم العربي ليتسنى لها هي أن تسود وتدوم لها الهيمنة.

وإذا كان الكثير من القراء قد انصرفوا عن قراءة الشعر فلأنّ اجناساً أدبية اخرى ولا سيما القصة والرواية قد نجحت في اجتذابهم لأنها استطاعت أن تعبّر عن همومهم فازدادوا عليها اقبالاً. وهذا طبيعي في تطور الامم وفي تطور تاريخها الأدبي. ذلك أن الذين يتذوّقون الشعر في العصر الحديث ممن يتذوقون الادب عامةً هم قلّة من الناس في كل اقطار العالم. أما نحن العرب فما زلنا نتذكر ماضي الشعر العربي حين كان اكثره يُلقى ويُنشد، فيطرب له المستمعون بجماهيرهم الواسعة. أما اليوم فهو الكلمة المطبوعة بكل اكتنازها وصمتها، وهي محتاجة الى نوع خاص من التذوق ليس جمهورياً في ماهيته أو في كميّته.

أضف الى هذا أن هناك قراءً من العرب ممن لا يتذوقون الأدب اصلاً، ويميلون الى مطالعة كتب التاريخ او الدين او علم الاجتماع والسياسة او علم النفس أو علوم الطبيعة أو غيرها مما تقذف به المطابع العربية. وفوق هذا وذاك، يجب ألا ننسى أن نسبة القرّاء عامة في الوطن العربي نسبة ضئيلة من مجموع السكان لاتساع نسبة الأمية بين العرب. فليس عجيبا أن يكون نصيب الشعر العربي الحديث من هذه النسبة الضئيلة من القراء نصيباً صغيراً قد يتضاءل يومياً للأسباب المذكورة اعلاه.

الحداثة حرية

الحداثة ليست مصطلحاً فارغاً، لا في الشعر العربي ولا في الحياة العربية بعامة. انها حقيقة هذا التغيُّر الذي ترتجيه الامة العربية في جميع اقطارها، ولا ينالها منه الا هذه القشور التي يُسمح بها من وقت لآخر اذا أبقت على لباب الامور والوضع الراهن. إن الحداثة هي هذاالتغير الجذري الذي تبتغيه الامة العربية في جميع مناحي حياتها والذي يصل الى بنية المجتمع ومؤسساته، وما يسندها من قيم خلقية وتقاليد ومواقف ورؤى. ان الحداثة قبل كل شيء هي الحرية بجميع صورها: انها اطلاقٌ للامكانات الحبيسة او المهدورة في هذه الامة، وازالةٌ للعوائق التي تحول دون تحقيق الذات العربية سواء كانت هذه العوائق داخلية أم خارجية.

أما الحداثة الشعرية فهي التعبير عن هذه الحياة الجديدة الطليقة واستشراف آفاقها. هي الغوص في الواقع العربي للوصول الى معرفة حقيقته بلا مواربة ثم استنهاضه لمعانقة القيم الجديدة. هي اكتشاف نسغ الحياة النابض في تراثه العريق ودفعه الى التآلف مع حاجات الحاضر المتغير والمستقبل المرجوّ. هي التخلي عن الاغصان الميتة في شجرة الثقافة العربية والتطلع الى الافنان اليانعة التي ستحمل الثمر والتي تنبت اصلا من الجذع نفسه المتجذّر في الارض العربية. اما الاشكال الفنية والاساليب فمتغيّرة بتغيُّر المضامين، وما دام مضمون الحياة العربية في طريقه الى التغير فلا بد ان يؤول ذلك الى تغير مضمون الشعر الحديث والى تغير اشكاله الفنية واساليبه. اما كيف يتحقق ذلك فرهن بالابداع الفردي لكل شاعر، حين يعي الحياة بحدسه الخاص ويحسّ بتراث ثقافته وحاجات عصره بلقانته الفردية، ثم يجمع بين هذه وتلك بما وُهب من مقدرة في اللغة وصياغتها، وما ثقف من أدب امته وغيرها. وعندها يكون الخلق الشعري والحداثة الشعرية، ويكوّن الشعراء العرب قوس قزح من الالوان الشعرية، كل شاعر مختلف عن الآخر ولكل واحد الحق باختيار ما يختار، لأن الحداثة حرية، والحرية سياج بالتعدد المبدع. □

الحداثة تطوير وليست ثورة

لسنا في حاجة الى ان نستورد اللامعقول ألا يكفينا أننا نحيا واقعاً لا معقولاً؟



■ إنها «الورطة» فعلاً، في المحاولة السقيمة التي تراءى لها ان «المصالحة» مع فوضى المنطق «السائد» هي النجوة التي من خلالها يتيسر الوصول الى الغاية، أو تخومها، دون حساب لعامل «الزمن: النفسي والمادي»، مما جعل السلطات الثقافية - بإيحاء من السلطات الرسمية - تطمئن لهذا النخر الداخلي الذي شكّل فيما بعد «مفاجأة» للإنهيار. وابتدأت مهرجانات الأسى واللطم بالأكف والأقدام، وتمادي الندم، ولكن بعد فوات الأوان، حيث اتسع الخرق على الراتق. وهنا لا بد من الدخول الى جوهر بعض التفاصيل:

١- الإشكالية ابتدأت مع اللهوجة في استيعاب «المثاقفة» التي أضحت لعبة سهلة لدى الغالبية ممن أدركتهم محنة الكتابة، سواء أكان عن حسن نية وسذاجة، أم عن انصياع طوعي واع، وضالع في التخريب. وفي كلا الحالتين ظلت «الشعوذة» ووهمُ الفرنجة، هما القاسم المشترك في سيرورة «اللعبة»، وصيرورتها أيضاً.

٢- إن الفاصل ما بين «المودرنيزم» و«المودرنتي» هو شعرة معاوية، والتردد في قطعها أو الحفاظ عليها. وبتعريب أوضح، هو الوعي الجوهري والخفي، في آن معاً، للحداثة والموضة. وهذا الأمر يتجلى مع حركة الحداثة الشعرية، كما انه ينسحب على الأجناس الكتابية كافة - وليس على الشعر وحده كما ورد في نص الاستفتاء، وللتدليل نقول بأنه لم يستطع أحدٌ من الأجيال الطالعة ان يخترق نص زكريا تامر، مثلا، او رواية جبرا ابراهيم جبرا، أو النثر الفني لدى الماغوط.. الخ. - وحتى لا نطيل وندخل في مشيخة «التنظير» - وقانا ووقاكم الابداع من ارتداء جلبابها - سنبقى في فضاء القصيدة الحديثة والجديدة.

٣ - إن خلخلة واضطراب الوعي الحداثي للمثاقفة التي زيّنها لنا الاستشراق والاستغراب، خلاصاً، فردياً أو جمعياً، تطويراً او تغييراً، أو بين بين. هذه الخلخلة وذاك الاضطراب اضعفا القدرة على التمثل والاستيعاب للتراث الإنساني ومستجداته: محلياً وعالمياً، مما أوصل النص الشعري العربي الى التوهان في ثلاث حالات:

الأولى: حالة «الرِّدة» الى النهج التقليدي شكلاً ومضموناً، بزعامة امرأة - والحمد لله - وهي نازك الملائكة، وتبعها آخرون..

الثانية: حالة «التردد»، وهنا يبرز الورم أو الوهم الثقافي، حيث لم يكتشف أصحابه الصوت الأقوى في أعماقهم، ويكرّسوا له ويعملوا على إيصاله - مع اعتقادي الجازم بأن التجربة هي التي تقترح شكلها، ضمن الجنس الابداعي الواحد، حتماً - فصرنا نرى الشاعر قصاصاً وروائياً ومسرحياً، ومنظراً و.. و.. الخ. حتى ليعجز الناقد المحترف عن توصيفه. حيث فاضت «الثقة بالنفس» عن جمامها لدى واحد من زملائنا الكبار وهو أدونيس الذي بات يضع النظرية ثم «يفبرك» نصاً يلائمها، كمن يصنع طربوشاً ثم يلوب عن رأس يليق به. وان أصحاب هذه الحالة أو هذا التيار معروفون في الجيلين: التأسيسي والتأصيلي. ومن ثم اولا يكفينا أننا نحيا واقعاً «لامعقولا» حتى نستورد «اللامعقول»؟!

الثالثة: حالة «التردي» أو الرداءة. ولا أعتقد بجدوى التفصيل فيها لكونها أصبحت الرديف والحليف «للسائد»، وبمعنى أدق، أصبحت البديل الموضوعي له.

٤- وهنا استميحكم عذراً، اذا حضرني المثل الشعبي القائل: «عند العقدة ضرط النجّار». فالأمر الذي ساهم في البلبلة والهشاشة أيضاً، وهو إقحام «الأدلجة» واعتمادها على ان التراكم الكميّ لا بدَّ وأن يفضي الى «أهمية نوعية»، مما جعل السبيل أمام الأجيال الطالعة - الضالة - رخواً، حيث لا شيء سوى الغبار. كما لو أن النص الابداعي سلعة لها علاقة بوسائل الانتاج، الممكننة والمؤتمتة.. ولكن هيهات!

هذا في الشرق، ويقابله في الغرب، الاغراق في «التشكيلات الفانتازية» تقل او تكثر، بصورة أو بأخرى! وإنني هنا بريء من التعميم الأحمق، على كل حال.

٥- لا أعتقد - شخصياً - بوجود أزمة ثقافية، وما نعاني منه في هذا الربع الأخير، العجيب من القرن العشرين هو «ثقافة الأزمة» بكل ما تحمله هذه العبارة من ضلال وخطورة. والحداثة الجديدة هي الطاقة الابداعية الخارقة لاستكناه الواقع من خلال وعي واستيعاب الثالوث الزماني: الماضي، والراهن، والمقبل. اعتماداً على الانسجام «الهارموني» للحواس الخمس لدى المبدع، وما تراه أدواته التعبيرية، من حاجة أو ضرورة للإتكاء، وليس الانضواء، على تراثه القومي والانساني.

وأخيراً لا بد لي ان اعترف - مع شديد الحرص - ومن خلال تجربتي مع الحداثة، وقد نافت على ربع قرن تقضّى، بأن فهمي لهذه الموضوعة يتلخص بكوني مديناً الى الحداثة القديمة الأولى التي تجلت في بعض السور القرآنية، ومن ثم لدى الشعراء المولدين، حيث تلاهم الوشّاحون العرب في الاندلس، حتى عصرنا الحاضر لدى بعض المولّدين الجدد - مع

◁

التحفظ الشديد.

والحداثة الجديدة ليست «ثورة» كما يتوهم بعض العاملين فيها. وما هي إلا تطور، أو تطوير منطقي، يجنح الى الجنون الخلاّق في مخيلة قلة قليلة من الشعراء على امتداد القيد العربي الطاعن في الفرح القاتم. وبالرغم من كل ما قدمناه وما أغفلناه - نكاية - فإن مشروع كتابة القصيدة العربية الحديثة والجديدة، لمّا يزل قائماً، ولا يبعث على اليأس أو النكوص. □

خزعل الماجدي

المصابون بالخوف من الجديد والمجهول

■ - نسأل أولاً: هل الشعر في أزمة؟

واقول ان الشعر هو دالة أساسية على ظهور الروح.. دالةٌ على عمليات كشف الجوهر الخفي للطبيعة والانسان.. فهل انكشف الجوهر الخفيّ للطبيعة والانسان؟

كلا.. اذن وببساطة ليس الشعر في أزمة.. بل وان ما كتب من شعر في كلّ الماضي وكلّ الحاضر ليس الاّ تمظهراً بسيطاً لهذه الروح، أريد أن أقول بأن الشعر نفسه يكشف عن جوهره مع الوقت والمستقبل هو الأكثر غنىً في عمليات الكشف هذه ولذلك فهو الأجدرُ بالشعر ومن هنا فان افتعال أية أزمة للشعر هو في حقيقة الأمر دالةٌ على أمرين:

١- عجزٌ وفشل وضعف عند من يقول بهذه الأزمة واسقاط لموت داخلي على أمر خارجي.

٢- عجزٌ في تفسير التأريخ المستتر للشعر والذي لا يسير في النصوص الشعرية المنجزة بل في كل اشكال الكتابة وتحت بطونها الغامضة فاذا ما تمّ التقاط هذا التاريخ السريّ وفحصه فسنجد بأن كتابة الشعر الحقيقي لم تبدأ بعد وان ما حصل هو تمهيد لافتتاح المشروع الشعري.. ولذلك تلعبُ البصيرة المتاقفة الضعيفة دوراً كبيراً في الايهام بوجود أزمة شعرية.

وهنا لا بد ان أقول بأن تأريخ نمو الروح وتأريخ نمو الشعر معاً يخضعان في تمظهرهما وكشف جوهرهما (الذي هو جوهر واحد) الى عمليات اجهاض وتعطيل واخفاق مستمرة وهذا أمر طبيعي تقوم عمليات (التبشير بأزمة الشعر) بجزء منه، ثم ان أي تمظهر لا بد وان يضحي بنسبة محسوبة من الوقت والجهد وهو ما أسميه دائماً بـ (هدر الطبيعة) الذي يتجسد في الكثير من العمليات التناسلية والأيضية للظفر بجزء متقدم قليلاً سيكون كفيلاً فيما بعد لتوسيع الدائرة قليلاً وهكذا.

لا بد اذن ان نتوقع وجود من يفتعل أزمات الشعر ولكننا يجب ان لا نتوقع أو لا نتخيل ولو للحظة ان الشعر في ازمةٍ فعلاً.. لماذا؟ لأننا سنقعُ في وهم قاتل.. وسنسربُ ضعفنا الى نصوصنا وسنقتل التقدم الباسل باتجاه تحقيق وظهور جوهر الشعر ذاته.

والشعر العربي لا يختلف عن سواه.. فهو خاضع أيضاً لمثل هذه المعالجة بل وهو في حاجة الى من يعيد النظر به دائماً لأن ثورةً جذرية في هذا الشعر لم تحصل الى الآن وما حصل من وجهة نظري ما هو الاّ ترميمات في الهيكل..

ان الخوف الذي يتربصُ بالعربي هو السبب فهو الذي يمسك عن الذهاب الى نهاية الشوط فكما ان العربي يخاف من الحرية فالشاعر العربي يخاف من التجديد (التجديد بمعناه الشامل والعميق) وهو عندما يقدم على خطوة في هذا المجال نراها تتناسبُ مع ما يمكن له أن يأخذ من الحرية

ولذلك جاء الارتباك سمة من سمات نمو الشعر العربي الحديث وهكذا لم تستوقفنا عميقاً عمليات التجديد بل انها تدفعنا في بعض الأحيان للنفور وتذكرنا بالنقص الذي نحنُ فيه.

ولذلك لا بد من ثورة عميقة (ليست صاخبة ولا هستيرية ولا دعائية) بل ثورة في الاصول والمفاهيم والجذور.

اننا مصابون بالميسونية Misoneism - الخوف من الجديد والمجهول - وحتى نطرح مشروعنا الحضاري والشعري الجديد يجب أن نشفى من هذا المرض. ولا يمكن ان نشفى الاّ بأداتين هما: الحرية والمغامرة، والشعر هو الأكثر استحقاقاً بين الفنون لهذه النقلة.

ان عدم وجود أزمة في الشعر العربي الحديث لا يعني مطلقاً ان هذا الشعر بخير، وأنه استطاع أن يقدم ما يجب أن يقدمه بل ان ذلك قد يقود الى فهم آخر يتلخصُ في أن الشعر في معناه المعلن وغاياته الحالية وما يتجه اليه هو الذي يوحي بالاختناق، ولكن الجوهر المستتر والصافي للشعر ليس له علاقة بهذا، ولذلك يمكنني ان أقول أن الشعراء في أزمة وليس الشعر.

الشعر قصي عن نزعة الاستهلاك

لا يمكننا أن ننتظر شيوعاً شعبياً لفن الشعر لأنه ليس فناً جميلاً فحسب بل هو الفن الذي يتوغل في اعماق واسرار الكون والانسان والوجود كله، وهو عندما يخضع احياناً لمتطلبات العصر والذوق والدعاية، فهذا يعني انه انحرف عن طريقه العظيم. ان تقديم الشعر بصورة براقة خطوة للاجهاز عليه ولذلك يبقى الشعر في حقيقته قصياً عن نزعة الاستهلاك التي تسم عصرنا وتسيطر عليه وحتى لا نفسر الأمر من جهة واحدة، أقول إن التعامل الجدي مع الثقافة والعلوم والفلسفات المعاصرة والشعر في الوطن العربي لم يأخذ طريقاً صحيحاً الى الآن لأن هذه الأمور في حقيقتها تخصصات عميقة تشكل بنية الحضارة المعاصرة، ولأن الوطن العربي لم يدخل حتى الآن في هذه الحضارة المعاصرة، فهو يبتسر ويقطع ويرقع ويداوي قسراً، وهو يتعامل بشكل نفعي مباشر مع هذه الأدوات، ولذلك يسقط في الوهم دائماً. كذلك من جهة اخرى يتعامل الكثير الكثير من الشعراء في الوطن العربي مع الشعر على انه ما زال فناً فطرياً وأنه يجب أن لا «يتلوث» بالعصر وثقافاته بل هناك من يتعامل معه على انه بلسمٌ يشفي من تعقيدات العصر. وفي هذه النظرة امتهانٌ واحتقار للشعر نفسه لأن الشعر يقع في قلب ثقافة أيّ عصر وهو بأشكاله الفنية الجديدة يبشر دائماً بأشكال الثقافة الجديدة وصفحاتها اللاحقة بل وهو يتقدم احياناً تلك الثقافات ليحول «إشكالاتها» من جديد ويقدم مستوىً جديداً من التعامل يهمّش المستوى السابق.

لا يمكن للثقافة ان تقبل الاّ وهي تستسيغ وتبرر بل وتنتج الاشكال الفنية الجديدة ومنها اشكال الشعر الجديدة.

ان الشعر لا يبسِّط الثقافات «المعقدة» ولا يشفي منها بل هو يقدمها مشحونة ونشطة ويساعد على نقلها الى مستوى التداول، لأن هذه الثقافات هي في اساس انتاجها حلٌ من الحلول الاساسية لمشكلات الانسان وحيرته فبعد ان غادر الانسان الايمان الشامل المسكّن بشحنةٍ إلهية جبارة وجب تعويضه في الثقافات الجديدة عن المواقع التي غادرها هذا الايمان، والشعر مرشحٌ لذلك تماماً. ان بامكانه ان يتحول الى دين جديد يلبي حاجة العقل والروح والغرائز ايضاً. حسناً اذن: العيب في الشعراء. لأن الشعراء لا يعرفون خطورة الدور الذين هم فيه او الذي سيخلفونه.

من يصدق من الشعراء بأنه يجب ان يقوم بكل ثقة وبكل مسؤولية بالادوار المنقرضة لكل من (الساحر والكاهن والنبي والبطل والجميل والمدهش والغامض والصوفي والمعرفيّ والفيلسوف القديم والمتأمل والروحاني



الشاعر الحديث
قائد لعقل العصر كله

والجسداني والرفيع والمجنون والعاقل والعالم الكلي . .) ومن يصدق من الشعراء انفسهم بأن نصوصه يجب ان تقوم مقام كل من (الكتب المقدسة، الاثر الالهي، الأحلام، المكبوت، الميتافيزيقيا، السوفسطائية، اللوغوسية، الايروسية، الاديان القديمة، فنون الكتابة المنقرضة، الفيثاغورية . . وكل ما يبدو لنا اننا في شوق اليه ولكنه محجوبٌ عنا بفعل عدم قدرة نظامه على الثبات أمام العصر. وهكذا تحال المهمة الى الشعر ليمتص شحنة كل هذا.

ولذلك أعيد السؤال فأقول: هل هناك من الشعراء من وضع في اعتباره ذلك، ودعه يكتب بالطريقة التي يريد، المهم ان تنبع كتاباته من بحيرة كهذه.

حذار من بقايا الشعراء

الحداثة بالطريقة السطحية التي طرحت في الثقافة العربية وفي الشعر العربي على وجه التحديد أضحت مصطلحاً فارغاً حقاً، لأنها بعد انتجت في نظام معرفي شامل في الغرب اصبحت عتلة ادبية وشعرية على وجه التحديد عندنا. ولقد كنتُ اقدم اعتراضي دائماً على هذا الترقيع الذي ابتليت به ثقافتنا الحديثة، فالحداثة بمعناها الصحيح والدقيق تعني تجديداً في العقل والنظام المعرفي والجمالي والروحي . . أيْ ان الحداثة الشعرية لا يمكن لها ان تتحقق دون حداثة العلوم والفلسفة والفنون والايديولوجيا والفكر وفنون الكتابة والعلوم الانسانية والنظرية والتطبيقية، والانتقال الراسخ الى عصر الفضاء والذرة والبيولوجيا والدعاية والعمران وغير ذلك.

لا يمكن ان «يتحدث» الشعر وحده، ويتقدم ليتعلق هناك امامنا ونحن متخلفون في كل شيء ثم ليسقط فنقول بعد ان يسقط بأن الحداثة الشعرية فاشلة. . هذا خلفٌ كما تقول الفلسفة، ويجب ان توضع المقدمات الصحيحة للنتائج الصحيحة ايضاً. ولكن هناك امرأ شائكاً في معالجتنا هذه اذ يقال إننا يجب أن لا ننتظر تحديث الحياة العربية حتى نكتب شعراً حديثاً وفي هذا الشيء الكثير من الصدق. ولذلك أقول اننا يجب ان نصحح مفهومنا للحداثة اولاً، ثم ان نستقبل كل علوم ومعارف العصر بروح ايجابية ومتفاعلة، وان ندرك بأن في كل هذه الموجات الجديدة للمعارف والتطبيقات والعلوم ما يغني الادب والشعر حقاً، وان لا تأخذنا اية ردة سلفية، فنبرر الماضي ونهاجم المستقبل، أعني اذا لم تكن انظمة الحياة العربية حديثة فعلينا ان نحدّث عقولنا وان نغذيها بكل شيء حديث لنكتشف بعد وقت بأننا يمكن ان نساهم في تحديث الشعر بل وفي تحديث كل الانظمة المعرفية.

الحداثة الشعرية حداثة في صميم العصر، تتشوق الى المستقبل، ولا تعود الى الماضي أبداً، بل تمتص شحنته فقط باتجاه المستقبل، وهي حداثة وريثة لكل معطيات الدين والسحر والفلسفة، وهي قطيعةٌ مع الشعر السابق (مع فهمه ومع غاياته ومع وظيفته ومع مستويات ادائه)، ولذلك فهي اتصال وانقطاع معاً . . اتصال لامتصاص شحنة ما انقرض وما اكتسب لبوساً شعرياً، وانفصال عن الطرائق الراهنة والسابقة في الكتابة، ولذلك فهي ابتكار مستويات جديدة من التعبير. انها بلاغةٌ منقلبةٌ على نفسها في كل حين، بلاغةٌ قلقةٌ مهيجة آسرة تلمح فيها أثر الماضي محياً، وترى فيها الحاضر منقلباً عليه، والمستقبل قلقاً. انها روح الانسان التي تعيش بتوتر، وبخير وسلام، ولكن دون آلهةٍ ومعطيات طبيعية لا معنى لها.

ولذلك يبدو الشاعر الحديث كقائد لعقل العصر كله، وليس صعلوكاً او رومانسياً أو متسكعاً كما صوره لنا القرن التاسع عشر والقرون العربية القديمة. انه ذروة المعرفي، وذروة الجمالي، وذروة العالم البصير، وذروة المثقف. ولذلك لا يمكن التسامح مع النماذج الجاهلة والفطرية والصاحبة بلا معنى لأنها بقايا الشاعر القديم وان اتخذ احياناً مائة قناع حديث، انهم بقايا الكسل الشعري والوسخ الشعري والغباء وعدم الفطنة، أما الشاعر الحديث فهو الباسل المتقدم الذي يهضم في عقله أرقى منتجات المعرفة الحديثة المتنوعة، ويتزيا بأرقى اشكال السلوك واللياقات الرفيعة العالية، ضارباً الابتذال والكسل والتردد والخوف، وساعياً الى نشر الجمال والمعرفة في العالم.

الشاعر الحديث هو الذي يقدم زهرة عقلة المختمر بمعارف وفنون العصر الى هذا العالم، والذي يشيع ذكره علوّاً ورفعةً وجمالاً. □

بسام الساعي

الواقع موجود ولو أنكروه

■ تغافلنا عن الواقع قَلْبَ المائدة فوق رؤوسنا، وانفضّ المدعوّون عنّا يائسين.

الواقع والعقل والمنطق أسلحة العصر الحديث لاكتشاف الأشياء، الأشياء خارجنا أو داخلنا، واذا فقدنا هذه الأسلحة فقدنا العصر وافتقدنا العصريّين الحقيقيّين، ولا أقول العصريين مطلقاً، لأنّ فيهم الهاربين من العصر الذين أرادوا من الجميع الهروب، وحين لم يذعنوا لهم خلّفوهم وراءهم ومضوا تائهين في مجاهل الفوضى الفكريّة واللاعقل واللامنطق واللاواقع، وهم يصرّون على أنهم هم وحدهم العقلاء وأنّ الذين لم يشربوا من نهر أشعارهم هم المجانين.

نحن نعيش عصر الواقع. في البدء كانت اليهودية، وفي البدء كانت الكلاسيّة، كلاهما اعتنى بالقواعد والقيود والحدود، وعودة أهل القرن السابع عشر ثم الثامن عشر إلى تراث اليونان والرومان كانت ردّة على الكنيسة باتجاه اليهودية - القواعد، اليهودية - القيود والحدود، والردّة الرومانسية في بداية القرن التاسع عشر كانت عودة الى الكنيسة ونفضاً للأيدي من اليهودية والكلاسيّة. الزمن يتحرّك: في البدء كانت القواعد، وكانت اليهودية، ثمّ هبّت رياح العوّاطف الإنسانية والقيم الفرديّة والروح والمحبّة بهبوب رياح المسيحية. المسيحية علّمت العالم المحبّة، ولكنّها علّمته أيضاً الخروج على القواعد، والانطلاق من المشاعر والنزعات الشخصية للفرد، وهو أهمّ مقوّمات الرومانسية. ثم يأتي الإسلام - الواقع، ليمسك بالخيط من الوسط، فيوازن بين العقل والعاطفة، بين المجتمع والفرد، بين العام والخاص، بين القاعدة العقلية المنطقية والتسامي الروحيّ الخلّاق الذي لا يقاس بقواعدنا الأرضيّة المحدودة. عمليّاً تطوّرت البشريّة من الكلاسّية الى الرومانسية الى الواقعيّة، بتطوّرها من اليهودية إلى المسيحية إلى الإسلام.

الإسلام إذن هو الواقع، وعندما نتخلّ عن هذا الواقع هل نكون واقعيين؟ هل أكون واقعياً لو اعترفت بالمادة وأنكرت روحها؟ هل أكون منطقياً اذا اعترفت بوجود الحقيبة لأني أراها بعينيّ ثم لم أعترف بوجود ما في داخلها لأنني لا أراه؟

لقد انطلق أعلام حركة الشعر الحديث في تجديدهم من رفض الواقع، واقع وجودنا الإسلامي تاريخيّاً، لأنهم لا يريدون أن يروه ويريدون من الآخرين أن يغمضوا أعينهم عنه.

إذا أردت تغيير الواقع فلا يبدأ التغيير بتجاهل الواقع، بل بتلمّسه واكتشافه ومعرفة أبعاده. التغيير ينطلق من أرض الواقع نفسه، وشعراؤنا، للأسف، لم تلمس أقدامهم أرض الواقع، وظلّوا أجساماً غريبة تحلّق في ◁

فضائه، كالصحون الطائرة، فلا تستطيع أن تشارك في تغيير ما على الأرض، ولا يستطيع أهل الأرض أن يفهموا غرائبها وأسرارها، فلا نملك ونحن ننظر اليها إلاّ أن نفتح أفواهنا مشدوهين وقد يئسنا من الوصول اليها.

الحداثة ليست شذوذاً

الفرق بين أن أغرق في التاريخ فأنفصل عن الحاضر وبين أن أغرق في الحاضر ـ أو في ذاتي ـ فأنفصل عن التاريخ، كالفرق بين الموت تخمةً والموت جوعاً. لا نريد للتاريخ أن يفترس شخصيتنا، ولا للنزعات الشخصية وأمراض الحضارة أن تفترس تاريخنا وتبيد جذورنا بمبيداتها الكيميائية المعقّدة.

كيف تقنع جمهورك بأنك «حديث»؟ هل يكون هذا بمجرد «مخالفة» ما هو كائن والشذوذ عنه، بغضّ النظر عن قيمة هذا الشذوذ؟ إن أصحاب حركة الشعر الحديث خالفوا للمخالفة وليس للتجديد. الزمن لحظات متّصلة، ولا يمكن فصل لحظة ما عن الزمن الذي جاءت هي حلقة من حلقاته المتصلة. حركة الشعر الحديث حلقة انفصلت عن الزمن وعن التاريخ، فلم تعد لها قوّة الزمن ولا خاصّية التاريخ. اللحظة الحقيقية، أقصد الحداثة الحقيقية، هي التي تحافظ على موقعها بين لحظات الزمن المتصلة، أقصد حلقات التاريخ، والتي لا يمكن فصل بعضها عن بعض، لأن الزمن لا يمكن فصل أجزائه، وكلّ لحظة منه ممتدّة في اللحظة التي قبلها ثم في التي بعدها.

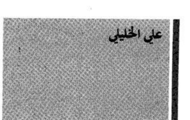
أتكون الحداثة بالقفز فوق حواجز القاعدة والقانون؟ اذا سمحت للاعبي كرة القدم أن يتقاذفوا الكرة بأكفّهم بدلاً من أقدامهم أكون من المجدّدين؟ قد يكون من الواجب اطلاق اسم جديد على لعبة «كرة الكفّ» هذه بدلاً من التمسّك بالاسم القديم وقد تخلّينا عن مبرّر وجوده.

كيف نسمّي شعرهم شعراً وقد كان ينطلق من الشعور فأضحى عندهم ينطلق من اللاشعور، وكان ينبع من العقل والعاطفة فانقلب عليهما الى اللاعقل واللاعاطفة، وكان يقوم على الموسيقا المسموعة ـ وعلى رأسها الوزن ـ وغير المسموعة ـ وعلى رأسها العلاقات البلاغية، اللفظية والمعنوية ـ فتمرّد على كلّ أنواعها، انّه لم يستبدل بالقواعد الموسيقية القديمة قواعد جديدة ـ كما استبدلنا في مثالنا الأكفّ بالأقدام ـ بل اكتفى بإلغائها من غير أن يحاول إيجاد قواعد جديدة، وهو غاية الشذوذ والانقطاع عن الفن والتاريخ والواقع.

فما «القاعدة» الموسيقية في شعرنا الحديث؟ وما «القاعدة» اللغوية الجديدة فيه، وما الخيالية وما الفكرية؟ أم هو فنٌ بلا قواعد، وما الفرق بينه إذن وبين القواعد بلا فنّ؟

ما يحاوله الشعراء الحديثون مستحيل وجناية

الحداثة الشعرية هي القفز على أرض الشعر التي مهّدها لنا التاريخ، وأصحاب حركة الشعر الحديث يقفزون من غير أرض، وأنّى للمعلّقة رجلاه في الهواء أن يقفز؟ تجديد اللغة قد يتم بالخروج على أعرافها وليس بالخروج على قواعدها، وإلاّ دخلنا في لغة جديدة لا علاقة لها باللغة القديمة، لغة لا جذور لها، ومن ثمّ فلن تمتدّ حياتها الى أكثر من أيام أو ساعات. تجديد الفكر الشعريّ أو الدم الشعريّ يكون بتغذيته وتنقيته ومدّه بدماء جديدة توافق زمرته الدموية، وليس بقتل خلاياه وكرياته الحمر والبيض، وزرع خلايا وكريات مختلفة غريبة عن الجسم الذي أبدع الأولى، إنّ هذا سيكون حكماً بالإعدام على الجسم وعلى الخلايا القديمة والجديدة معاً. تجديد الموسيقا الشعرية لا يكون بإلغاء الايقاعات القديمة وتفعيلاتها ونوياتها ونيوتروناتها والكتروناتها.. إنه ليس تفجيراً ذرّياً يقضي على الأخضر واليابس وعلى صاحبه أيضاً، ولكنه «مفاعلة» ذرّية تعالج الأساس برفق وأناة للخروج منه بمادّة إيقاعيّة أو موسيقية جديدة، لها خصائص المادّة الأولى، ولكنها ذات مفعول أشدّ، وتأثير فنّي أقوى، وإمكانات خلاّقة لا حدود لها، وهذا ينطبق على اللغة الشعرية والفكر والخيال الشعريين. إنه ليس مستحيلاً، والمستحيل هو ما يحاوله أصحاب حركة الشعر الحديث ومن تاه في فلكهم، وما هي إلاّ جناية على التاريخ والفنّ والشعر والعصر وأنفسهم هم أيضاً. □



مناوىء للفراهيدي وخاضع له

■ الأزمة في الشعر العربي «الحديث» موجودة. ليست بسؤالها التقليدي حول «التفكك» العروضي: البيت، التفعيلة، القافية، تحت سقف الأوزان الخليلية. وإنما في «الردة» على هذا السؤال ذاته، وانتشار الشك في إمكانية نجاح الشعر العربي كله، حتى بما هو قادم، خارج إطار هذه العروض.

كانت الأزمة تجتهد في طرح نفسها عبر سلسلة من «التجارب» الشعرية التي حسبت أنها تمثل «ثورة» ضد القديم، منذ ثلاثين عاماً ـ مثلاً ـ وأعني في هذا المثال «الزمني» القياس على تجارب مجلة «شعر» البيروتية من جهة، وعلى تجارب مجلة «الآداب» البيروتية من جهة ثانية.

وقد خاض هذا «الاجتهاد» معارك أدبية عديدة حتى استطاع الشاعر «أدونيس» أن ينفرد في سياق مستقل، كأنه «المفردة» الوحيدة في القواميس المكررة.

ولكن هذا التفرد كان مكرراً أيضاً. فهو في الواقع لم يستطع تجاوز إشكالية الشعر التي طرحتها نازك الملائكة في تفكيك «وحدة البيت» أو شكل القصيدة إلاّ بركام من «الشعر النثري»، تتخلله، هنا وهناك، أبيات شعرية، عمودية، موحدة وكاملة.

إن مصطلحات مثل «تفجير اللغة» و«تهديم الأوزان».. الخ، عجزت عن إقناع الشاعر في نصه: ماذا يفعل الآن؟ وعجزت عن إقناع القاريء في نصه أيضاً: ماذا يفعل الآن؟

ومن خلال هذا «العجز» المفزع ولدت «الردة» الأشد فزعاً نحو «الأصول». ولن أضع هنا علامة تعجب. فالقصيدة العربية الحديثة تهرب الى الوراء ركضاً في ذعر شديد ضمن جناحيها المضطربين: الشاعر والقاريء، على حد سواء. الشاعر من جهته، لم يتمكن من صياغة «الجديد». الجديد حقاً وفعلاً. وواجه نفسه بصدق: هل المداميك المهدمة، وهذه التفعيلات المبعثرة.. هي لغتي الجديدة؟ والقاريء من جهته لم يتمكن من استيعاب هذه «اللعبة» حتى شقيَ على مدار جيلين: ما الفرق بين القصيدة المدرسية المحضة، من المتنبي إلى أحمد شوقي، وبين القصيدة «الصحفيّة» المعاصرة، من بدر شاكر السياب حتى محمود درويش؟ لا شيء سوى صعوبة الحفظ عن ظهر قلب؟ المحفوظات؟ مشكلة الذاكرة؟

الشكل، البنيوية، معادلات وأرقام وخطوط وأسهم. هل نكرر القصائد «الشجرية» في عهود «الانحطاط»؟ ربما. وقد كان القاريء العربي أسرع على الأقل في إصراره على الردة. وهو في ذلك يظن أنه «يعود» الى أصوله، إلى «الغناء الأصيل»، وإلى الطرب بالذات. مشكلة الموسيقى؟

أنا، كمشارك في هذا الاستفتاء ضد الأوزان الخليلية كلها، وضد القصيدة التي تفكك هذه الأوزان أيضاً وضد قصيدة النثر أيضاً، وأيضاً!



لم يستطع الشاعر العربي الوصول الى الناس وأخفق في حربه على ثقافة السلاطين

ماذا أفعل؟ لا أدري بعد. ولم أكتب حتى الآن قصيدة إلاّ من خلال هذه الأوزان، كاملة أو مفككة، أو منثورة - محشوّة في الوقت نفسه - ببعض «إيحاءات» الخليل بن أحمد الفراهيدي، هذا «الأمبراطور» المسيطر قرناً بعد قرن، وأمّةً بعد أمة.

الأزمة هي بالضبط، في هذا الضد، وفي الرضوخ له معاً. ولكنها مع ذلك «تشرق» على القلب المرهق، في تجديد طرح ذاتها: إلى أين؟ ليس في عدمية، أو فراغ قومي، أو فوضـوية. . ولكن، في صياغـة الإبـداع الثقافي - الشعري بالذات - ومساره التطوريّ. لا بدّ من التطور! كيف؟ لا بدّ من «توحيد» الجناحين المأزومين: الشاعر والقارىء، في مواجهة النص، في الراهن وفي المستقبل. وإلاّ تقول الأزمة نفسها إن قرع طبول القصيدة «الأصولية» سوف يشتدّ.

في ظل ثقافة السلاطين

الشعراء أنفسهم لم يصنعوا جديداً. وبالمقابل، لم «تتنازل» الثقافة - الرسمية - المهيمنة عن أدنى موقع لها. ويجوز أن نقول إن عدم قدرة الشعراء على العطاء «الجديد» ساهم بدوره في ترسيخ القديم، وفي زيادة الهيمنة الثقافية التي تقف على رأسها سلطات شرسة جداً، وجدت فرصتها «التاريخية» في تصعيد «القمع والبطش والسيطرة. . الخ» عبر فشل الشعراء - ويمكن أن نقول فشل هؤلاء الذين هم في الوجدان الشعبي، ضمائر الشعب كله - في صياغة «الحلم» الجديّ لثقافة جديدة.

إن الشعراء في الوجدان العربي هم الأنبياء، وهم الثوار، وهم النجوم المتلألئة. . . ورطة؟ صحيح. وقد استغلت السلطة العربية هذا «التورط» التراثيّ لمصلحتها تماماً في الوقت الذي لم يستطع فيه الشاعر العربي «المبدع» أن يحقق في إبداعه وصولاً إلى الناس، وإلى الثورة، وإلى إفشال «خطط وبرامج» ثقافة السلاطين!

ماذا فعل الشاعر؟ سيّس موقفه وإبداعه في واحدة من هذه الخطط أو واحد من هذه البرامج، حتى «وصل» إلى الناس. صار مقروءاً على الأقل! وصار قادراً، ولو الى حد، على الخروج من «الصحيفة» الى المدرسة، وإلى التلفزيون، أيضاً!

ماذا فعل الشاعر، في نهاية المطاف؟ لا هو الحجل، ولا هو الغراب؟ ينتحر مثلاً؟ إن الشاعر خليل حاوي لم يرفض الاحتلال الإسرائيلي لوطنه الغالي لبنان فحسب، ولكنه حاول في انتحاره أن يرفض «اندماجه» في ثقافة مهيمنة أيضاً. كان «مندمجاً»، في الواقع فانتحر!

لا أدعو الى انتحار الشعراء. حاشا! ولا أرى أن كوارث المرحلة العربية الراهنة سببها شعراؤنا «من المحيط الى الخليج». . الخ. ولكنني أحاول البحث عن أسباب أخرى لانصراف «الناس» عن الشعر «الحديث»، غير تلك الأسباب التي تتراكم في كل الصحف والمجلات والكتب «النقدية»، مثل ان «الشعر مات»، وأن «التكنولوجيا ترفض الشعر»، وأن «الشاعر في هذا العصر إنسان مريض».

المصطلح الفارغ

كيف يمكن لنا أن نتحدث عن «حداثة» في الشعر العربي، ونلصق به عفوياً في السياق مصطلح «الحديث»، ونقول دون تردد: الشعر العربي الحديث، في الوقت الذي نؤكد فيه بلا عفوية هذه المرة إننا نكرّر «الخضوع المضطرب» لذلك الفراهيدي اللعين؟

الحداثـة، إذن، مصطلح فارغ في الشعـر العربي. لا كما أضحتْ كذلك. ولكن لأنها في الأساس لم تكن! متى كان الشعر العربي حديثاً؟ وهل يعقل أن تكون أدنى حداثة في مجرد القفز عن «الأبواب» التاريخية - التراثية في الشعر العربي: مديح، هجاء، رثاء، غزل، . . وهلمجرا، نحو «أبواب» هي ذاتها ما زالت، إلاّ بتفكيك الشكل من جهة، و«هجر» هذه المفردات - تقريباً - من جهة ثانية؟

«حجر على حجر، حجر. . . » تكررت في مائة قصيدة على الأقل، على امتداد مائة شاعر عربي، تحية للانتفاضة في الأرض المحتلة. تماماً، مثل حافظ ابـراهيم، قبـل أكثر من نصف قرن، وهـو يصف «الـطيارة» أو «القطار». وتماماً، مثل «سيف» عنترة بن شداد. لماذا؟ وهل تجوز حداثة في استبدال مفردة بأخرى، قياساً على الحال. فقد كان السيف، وأصبح الحجر؟

الحداثة؟ لا أدري مع ذلك، لا أدري! لعلّها في الشجاعة الفذة على مواجهة ذلك «الامبراطور» المذهل الفراهيدي إياه، وخلعه - خلع أنفسنا - من كل «بحوره» أو «مستنقعـاته»، وعلى الوصول إلى إنساننا العربي، بصدق، ورفق، ومحبة: نحن، يا أيها الإنسان معك، نريد أن نكتب لك، ومنك، إليك، منا، لنا، معاً، أجمعين. ليس ضد التراث، أو توفيقاً معه. ولكننا نختار الآن، ليختار بعدنا غير ما اخترناه غداً. هكذا. في تطور مستمر. وأحسب أن إسقاط «الأباطرة» هو أول الطريق.

قولـوا غير ذلـك إذا شئتم، واجلسوا بخشوع ورهبة لأغاني أم كلثوم وقصائد نزار قباني.

عبد القادر الجنابي

في مخدع الأسئلة

■ أسئلة «الناقد» هذه لها رنين انثوي. قد لا يحالف الجواب الحظ فيشبعها بما فيه الكفاية. انها تلهث وراء الأجوبـة بشكـل يسهـل معه الـوقوع ضحية شراهتها النهمة فيكون الجواب مجرد فقرات مطشّـرة دون منهجية، على الوجـه الآتي.

الشعر في محنة والشعراء بلا محنة

الشعر، على ما اعتقد، هو سقط المحنة التي يرتد منها الشاعر. نتاج الصوفية، مقارنة مع نتاج شعراء النفْس المطمئنة، خير مثال على ذلك.

محنة الشعر العربي هي ان شعراءه بلا محنة. ها هم «جاهليون في امويين في عباسيين تائهون في القرن العشرين ناس بلا رؤوس احتلت الالفاظ محل رؤوسهم يبقون مختبئين تحت الاشياء والظروف وفجأة تفضحهم اللغة العربية» ، متطلعة الى ذلك الذي سيفتضها شعراً حديثاً علّها تصير قطرة مطر في محيط قصيدة نهايات القرن.

شعر لا يعبّر عن القاريء

ينصرف القاريء العربي عن الشعر العربي «الحديث»، اولا، لأن هذا الشعر لا يعبر لا عن تطلعات القاريء ولا عن واقعه المتردي. بل اكثر من ذلك ان القاريء هذا يجد أحياناً ضالته في الشعر المترجم بما في ذلك السيء الترجمة. فهذا القاريء ليس لديه مسبقاً أي مبرر لعداء ما نحو الغرب.

ثانياً، ان إنصراف القاريء عن الشعر العربي «الحديث» مبعثه هو ان القاريء هذا يرى، وعن حق، انه اذا كانت المسألة مسألة افتراء على الآخر - الغرب، فان قدرة افترائه، هو نفسه، هي أحسن من تصنع الشعراء العرب للافتراء الذي هو، في حقيقة الأمر، عقدة نقص مريبة من الآخر. فالقاريء يدرك انه ما أن تنتصر موجة الردة الدينية حتى يصير الناطقون الحاليون باسم الشعر العربي بوقاً لكل ما يحمل الشرق العربي من حزازية وضغينة ضد الآخر - الغرب، وهذا ما ينفي مصداقية ادعاءات هؤلاء الشعراء بصدد الحداثة و«الكونية». مثال صغير على ذلك، قصيدة ادونيس

◁

«تحية لثورة ايران» التي نشرت في جريدة «السفير» يوم وصول الخميني الى السلطة:

أفقٌ ثورةٌ، والطغاة شتات
كيف أروي لايران حبّي
والذي في زفيري
والذي في شهيقي تعجز عن قوله الكلمات؟

سأغني لقمّ لكي تتحول في صبواتي
نار عصف، تطوّف حول الخليج
وأقول: المدى، والنشيج
أرضي العربية ـ ها رعدها يتعالى
صاعقاً خالقاً
وحريقا
يرسم المشرق الجديد، ويستشرف الطريقا.
شعب ايران يكتب للشرق فاتحة الممكنات
شعب ايران يكتب للغرب:
وجهك يا غرب ينهار
وجهك يا غرب مات.
شعب ايران شرق تأصل في أرضنا، ونبيّ
انه رفضنا المؤسَّس، ميثاقنا العربيّ.

المفاتيح التي صارت أقفالاً

الحداثة مصطلح مبتسر في الشعر العربي «الحديث» الذي رغم كل كميته لم يفض الى خلق مقولة شعرية حديثة يمكن للقاريء العربي ان يلجأ اليها عند حدوث هزات روحية.

تحديث الشعر في حد ذاته له غاية باطنة هي ردم الدلالة الدينية للغة التي ترتكز عليها صلة ثقافة بتراثها. انه لم يمكن تحديث الشعر العربي المرتكزة اصوله على ثقافة الدين الاسلامي، لأن الرعيل الأول، في مطلع القرن، الذي أتيحت له تاريخياً فرصة القيام بمهمة التحديث هذه، كان أغلبه مسيحياً. فعلى سبيل المثال: ان خليل مطران قد أتى باغراض اوروبية جديدة على روح الشعر العربي، غير ان هذا الاتيان لم يتجاوز مدى ما وصل اليه، آنذاك، من تقبّل شكلي للثقافة الاوروبية عند العرب.

***

تحديث الشعر العربي، فيما بعد الحرب العالمية الثانية حيث تمّ حصول بعض البلدان العربية على الاستقلال، لم يتأت هذا التحديث لا كمبادرة عفوية قام بها الشعراء العرب، ولا كنتيجة لتطور الشعر العربي المجمّد قروناً، وانما فرضته عالمية رأس المال، تطور وسائل الاعلام وانتشارها الواسع، تداخل ثقافي كاسح الى حد انه حتى ذلك الذي يعيش في دغل افريقي متوحش كان سيضطر الى تقليد صور الحداثة الاوروبية واشكالها،



لم يأخذ العرب فكرة العصرنة الأوروبية أخذاً كاملاً وكل ابداعهم نسل ناقص

المستهلكة أصلا، حتى يشعر انه يواكب روح العصر. التقليد الحتمي هذا لا عيب فيه فيما اذا توغل المقلّد في ما وراء الصور والاشكال المقلّدة هذه توغلا حقيقياً، وبالتالي، انه يقبل كل ما تفترض هذه الصور والاشكال من اجتراح محرماته التاريخية.

***

أيشكر العرب نابليون بونابارت لفعلة العصرنة الأولى في تاريخهم الحديث: استيراد المطبعة العربية من الفاتيكان والاتيان بها الى مصر؟ أو بالأحرى، هل فهموا ماذا يعني نزول مطبعة عربية على صحراء ثقافتهم؟ أحقاً، لن يأخذ العرب فكرة العصرنة الاوروبية أخذاً كاملاً ـ وبالتالي يكون كل ما ينتجوه من ابداع وتقدم نسلاً ناقصاً ـ لأنه حدث ان رافق دخول هذه العصرنة سيطرة استعمارية؟

***

علق مصطفى صادق الرافعي على قول أحد الاعراب في وصف حبه لبعضهن: «والله اني لأرى الشمس على حائطها أحسن منها على حيطان جيرانها»، بأن هذه الكلمات كلمات شعرية مع ان الكلام منثور.

الاعرابي هذا، في نظري، شاعر حديث. فالشعرية الحديثة هي «النظر، مفتاح فضاء» ما تكتنز به اللغة من تحرر وامكانيات خلاص. ولذلك فانه يبدو ليس غريباً ان مثل هذه الحداثة لا تصمد الا ببالغ الصعوبة أمام «علم البيان وبلاغة التنميق».

في تاريخ الثقافة العربية، لا يحتاج المرء الى ان يكون زنديقاً او متمرداً فحسب حتى يحذف من ذاكرتها، وإنما يكفيه ان يكون حقاً شاعراً أو لا يكون. مثال: أحمد راسم، أول من خرج (حسب علمي) على قاعدة الشعر العربي، شكلا ومضموناً، وذلك باصدار مجموعته الشعرية ـ الأولى والأخيرة بالعربية ـ تحمل العنوان الفرعي التالي: «قصائد نثر»، وعنوانها الرئيسي: «الحديقة المهجورة» (١٩٢٤) حيث نقرأ قصيدة مركبة من كلمة واحدة: «البحر».

دهماء «التحديث» آنذاك، ضحكت منه معلقة بأن قاموس المحيط، اذن، كله قصائد. لا يهم ان يُضحك منه. هذا هو مصير كل مجدد. لكن ان يُنسى نسياً تاماً، ويحذف من تاريخ الشعر العربي المعاصر، وخاصة من تاريخ قصيدة النثر، هذا شيء لا يحدث الا لشاعر حقاً حديث تفور رؤاه بقصائد لا تفزع الى وحي الرسالة التي هي عين ما يستهدف الشعر الحديث إبطاله، وانما الى المُتجاهل المتلىء شعراً، العابر الابدي هذا المطرود من كل فردوس.

***

كل لغة في هذا العالم لها شعراء ـ مفاتيح تاريخها الذين خرجوا من محليتها مرتقين ذرى الكونية الحقة فصاروا قوتاً شعرياً للغات الأخرى. اللغة الفرنسية مثلا، من بين ما عندها، بودلير، رامبو، لوتريامون، مالارميه، بروتون. الألمانية: نوفاليس، هولدرلن، تراكل، ريلكة، تسيلان. الاسبانية: لوركا، بورخس، يات. الانكليزية، الايطالية، الروسية، البرتغالية، اليونانية وحتى التركية. ومن الطبيعي كان لا بد ان يرافق هؤلاء الشعراء ـ المفاتيح، جيش من شعراء يحفلون بآلاف من صور شعرية جميلة لا تضر، امثال فيليب سوبو، غيلفيك، نويل برنار الخ.

***

اللغة العربية؟

كان لها في قديم الزمان شعراء ـ مفاتيح صاروا، بفضل العرب اليوم أقفالاً تبحث عن مفتاح ـ قاريء واحد يفكّها من صدأ القرون فيطلقها في هواء المعنى الطلق.

كم من معري، من باطن دغلها، يصيح:
«افتح ياسمسم.. أريد ان أخرج». □



جبرا ابراهيم جبرا
الروائي يتحدث عن
الإنسان الكتابة الحرية

ماجد السامرائي

جبرا ابراهيم جبرا من الأدباء العرب القلائل الذين لا يقتصر عطاؤهم على جنس أدبي معين، فهو يكتب القصة القصيرة والشعر والنقد والرواية والسيناريو السينمائي، ويعنى بالفن التشكيلي، ولذا فان الحديث معه حول نتاجه الروائي الذي هو سبع روايات هو رحلة فكرية مشوقة، والدليل فيها يعرف الطريق، ويعرف الهدف الذي يسعى للوصول اليه.



■ أنت كاتب لا تجيد فن التفكير حسب، بل تجيد، ايضاً «صنعة الكتابة»، فهل لك معلموك على هذه الطريق؟

- لا بد أنني تعلمت الكثير مما قرأت، ولا بد انني تعلمت، اول ما تعلمت، من الكتّاب القدامى الـذين قرأتهم في صغـري، ثم الكـتّـاب المعاصرين، في الثلاثينات بوجه خاص، الذين كانوا قدوة لي من حيث الاهتمام بصيغة الكتابة. أي أن الكلمة كنت اراها لا تعني شيئاً إلا إذا وقعت في مكانها الصحيح في سياق حسن الصيغة والتركيب، فيؤدي ذلك الى معنى تستطيع ان تبني عليه المزيد من التراكيب اللغوية التي تؤدي الى تكامل الفكرة، أو بعض الفكرة، التي تدور بخلدك.

ولكنني يجب ان أؤكد: ان حبي للكتابة، وهو التعلق بها لنا ان نسميه «الادب»، كان سببه انني أخذت بما هو جميل شكلا وصياغة، وأدى بي ذلك الى التأمل في المعنى الذي ينطوي عليه هذا الجمال اللفظي، وبدأت ارى ان جمال المحتوى يتصل بجمال الشكل - وهذا ينطبق على مجالات اخرى في تعبير الانسان عن نفسه - فكان علي، عندما بدأت افكر، ان أصر على أنني اذا عبرت عن نفسي فيجب ان اعبر عنها بصيغة تحقق هذا الذي تعلمته مما قرأت.

وأنـت تعـلم ان حياة اي شاب يتـعـلق بالادب هي «حياة كتب»، فالكتاب كان دائماً مهماً في حياتي. ولو أُضطررتُ الى تعداد الكتّاب الكبار الذين قرأتهم يومئذ بشغف وحفظت الكثير من كتاباتهم عن ظهر قلب، لعجزت عن ذكر الجميع، لكثرتهم. فأنا لا ازعم انني تعلمت عن فلان فقط، لأنني تعلمت عن الكثيرين. والمبدأ الاساسي الذي تعلمته هو انك لا تستطيع ان تقول شيئاً مهماً اذا لم تكن لديك القدرة على وضع فكرتك في صيغة لغوية مطلقة الجمال، ومطلقة الضبط، ومثيرة للانتباه في وقت واحد. أي تعلمت انك اذا اردت اجتذاب الآخر الى الفكرة التي انت مشغول بها، فعليك ان تضعها بشكل يلفت النظر: يجب ان تستطيع ان تكون مثيراً للآخر في ما تقول بالصيغة التي تقوله فيها.

أود ان اضيف: انني بعـد ان جعلت أنغمر بالكتابة في المسائل التي تهمني، وأنـا في الخامسة عشرة او السادسة عشرة من عمري، اكتشفت «محاورات افلاطون». اكتشفت بعضها مترجما الى اللغة العربية - ولا اذكر الآن من كان المترجم، لكن الناشر كان، يومئذ: «لجنة التأليف والترجمة والنشر» في القاهرة - وفيها سُحرت بالفكر الذي يبدو كأنه يتدفق علي من خلال التراكيب اللغوية الجميلة. وأغلب الظن ان لمحاورات افلاطون التي قرأت فيما بعد الكثير منها باللغة الانكليزية أثر كبير في نوع الافكار التي بدأت تؤثر في نفسي، وتؤثر في حياتي، وتؤثر اجمالا في موقفي من الحياة، مدركـا انها تصر على ان تكون اللغة، بطاقاتها المجازية والصورية، هي خادمة هذا الفكر، وفي الوقت نفسه هي سيدته.

*** لكني الاحظ، ايضـا، ان هنـاك جانبا آخر في كتاباتك، هو هذه «النزعة الدرامية» فيها. .**

- هنا نأتي الى الشق الآخر من عملية التركيب في محاولة ايضاح اية فكرة تشغـل الكـاتب. فأنـا اذا شُغلت بشيء يلح علي، ادرسه من نواحيه المختلفة، ثم عندما احاول التعبير عنه، اراه، او اتناوله مركبا تركيبا دراميا. هذا التركيب الدرامي، اي التركيب الذي يبني اللاحق على السابق بشكل متصاعد، بحيث ينتهي الى ضربة قوية كاشفة هي الذروة - هذا التركيب توخيته، فيما يبدو، منذ صغري. وربما كان لمحاورات افلاطون واسلوب بنائها اثر في هذا النهج من التفكير والتعبير.

*** والدراما الشكسبيرية؟**

- عنـدمـا درست الادب الانكليزي في الجـامعة، كـانت الدراما هي الموضوع الاكبر في دراساتي، سواء أكانت الدراما الشكسبيرية او الدراما منذ اقدم العصور، وبخاصة الدراما الاغريقية. في الواقع درست الدراما الاغريقية بشكل تفصيلي، ثم الدراما التي سبقت شكسبير، وتلك التي عاصرتـه، كما درست الدراما في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. . . وهكذا كانت «التركيبة الدرامية» اساسية في دراستي، وبالتالي في رؤيتي، وفي موقفي التعبيري عن تجربة الحياة.

*** بالنسبة الى تجربة الحياة: ألاحظ انك في رواياتك تتحدث عن نفسك من خلال تجاربها، أو أنك تعيد انتاج افكارك وآرائك في الحياة. . في الادب والفن من خلال شخصيات اخرى تبتدعها، وأحيانا تسحبها من الواقع الى «المجال الروائي»، في حين أنك لا تفعل هذا حين تكتب نقداً. .**

- حين اكتب نقدا فأنا اتكلم بصوتي مباشرة. أما حين اكتب رواية فأنا اكتب من خلال اصوات الآخرين، وأصوات الآخرين قد تكون اصداءً لصوتي أنا، ولكنني أسعى الى جعلها متباينة، ومستقل بعضها عن بعض، لكي أوفق الى النتيجة التي اتوخاها في ما اكتب من رواية، أما في النقد، فأنـا اتكلم بالصـوت النابع عن النهج التحليلي الذي اتوخاه - وهو نهج يتوخى استغوار النص، والتمعن في الجزئيات، واستخراج ما هو غير متوقع من هذا النص لكي ابرر وقفتي ازاءه، ولكي اؤكد لنفسي ان هذا النص الذي وقفت عنده فيه اكثر مما تراه العين لأول وهلة ويجب ان يُرفع الى السطح.

كما ترى: هناك نهجان مختلفان. والنهج الروائي يجب ان يختلف عن النهج النقدي، وإلا كانت الرواية نقداً، والنقد رواية، فنكون قد الغينا ضرورة الفن المختلف. وعندما أريد ان اكتب الرواية، اريد ان اكتب على نحو يؤكد ان هناك «فعلاً» تتداخل فيه الافكار فتؤثر فيه، في حين انني عند كتابة النقد اكون معنياً بالافكار التي قد تؤدي الى «فعل» ما بالنسبة الى القارىء. فالافكار التي تنجم عن النقد قد تؤدي بالمتلقي الى فعل ما، او موقف ما، في حياته. أما بالنسبة الى الرواية، فقد يحدث الشيء نفسه، لكن المهم هو انني معني بالفعل نفسه، وما يولد من افكار يستحيل تحديد اتجاهاتها.

*** ومع ذلك أجدك، في «السفينة» مثلا، وقد اعدت انتاج الكثير من افكارك وآرائك في مجالات الأدب والشعر. .**

- قد يكون ذلك صحيحا الى حد ما، لأنني عند كتابة الرواية لا أحسبني اعزل الشخص الآخر، الذي في داخل ذاتي، الذي هو معني بالشعر - ولاسيما ان الشعر يكاد يتغلغل في كل شيء اكتبه، لأنني استوحي هذه الطاقة وأكاد أعيش من خلالها. لكنك اذا تتبعت الخيط الشعري الموجود في «السفينة» وجدته مختلفا عن الخيط الذي أؤكد عليه في النقد. بمعنى: أن الشعر في الرواية يأتي عفوياً، تلقائياً، وينشىء من زخم العاطفة اكثر من زخم التفكير المنطقي.

*** هذا بالنسبة للأسلوب. لكن بالنسبة الى الأفكار، هذه التي أجد أنها، في هذه الرواية بالذات، تعيد انتاج الكثير من افكارك. . .**

- قد تكون محقاً. ولذا، أتمنى لو يظهر يوماً ذلك الناقد البارع الذي يستخلص افكاري النقدية من رواياتي، وهذا شيء وارد ومشروع، لكنني لا أعيه بشكل واضح كما أعيه بالطبع عندما اكتب النقد نفسه. أي أنني عندما اكتب رواية وأضع فيها هذه الافكار، فأنا، في الواقع، أنوّع على ثيمات معينة على هذه الطريقة التي هي «الطريقة الروائية». فهذا جزء من العزف، او تنويع العزف على التيمة، أو التيمات التي هي محور الرواية. .

أما في النقد فإني ألتزم الخط الفكري الذي يؤكد على فكرة أساسية هي التي تبرر موقفي النقدي مما انقد.

*** هناك مَنْ يتحدث عن الرواية، فيرى أن الكاتب فيها يشرّح نفسه**

الكلمة لا تعني شيئاً إلا اذا وقعت في مكانها الصحيح واللغة هي خادم الفكر وسيدته ولا تستطيع أن تقول شيئاً مهماً اذا لم تكن لديك القدرة على وضع فكرتك في صيغة لغوية مطلقة الجمال وأتمنى لو يظهر يوماً ذلك الناقد البارع الذي يستخلص أفكاري النقدية من رواياتي

بكل تواضع، وأنه كلما أوغل في تلمس نواحي الضعف من وجوده كان أقرب الى الابداع الحق. أين أنت من مثل هذا الرأي؟

ـ هذا أمر معروف، وبخاصة في الرواية التي كتبت خلال الخمسين سنة الاخيرة، عندما ظهر اتجاه «البطل ـ الضد». ما عاد الكاتب، وما عاد القاريء ايضا، مأخوذاً ببطولات الراوي، وإنما هو مأخوذ بخيباته، بسقطاته، بهزائمه، لأنها قد تكون اقرب الى تجربة الانسان وواقعه في هذا العصر. ودستويفسكي كان من اول من نبه الى هذه الناحية، فنجد ان ابطاله «خطاة»، او متمردون، ويشعرون أنهم لا يحققون المعجزات فيما يفعلون ـ بل بالعكس، نجدهم دائما يتجسدون في اذهاننا عن طريق الجريمة، او عن طريق الشك، او عن طريق العصيان والكفر ـ أو عن اي طريق آخر، ما عدا «فعل البطولة». غير انه يجعل بين هؤلاء الاشخاص دائما من هو مشع في ذلك كله، بحيث يتماثل بطلا في ذهننا. وأنا اذكر هنا «الاخوة كارامازوف»، باتجاهاتهم النفسية والفكرية والسلوكية المتضاربة، وقد وقف على طرف منهم شخص كالأب سوزيما، يختلف عنهم جميعا بايمانه المذهل وبساطته المذهلة حد القداسة.

واليوم، يلعب الكاتب احيانا «لعبة الهزيمة» مع القاريء، لعبة التواضع، لعبة الخيبة، لأنه في النهاية، يلتف حول مقاومة القاريء لأي فعل بطولي، ويحقق المؤلف بذلك السيطرة، مرة اخرى، على ذهن القاريء، ويقول له ما يريد قوله عن هذا الطريق.

نحن نذكر روائيين كثيرين، من ألبير كامو وسارتر، الى غراهام غرين، ونذكر قبلهم كتّابا مثل د. هـ. لورنس، أو جيمس جويس، يكاد الاشخاص في رواياتهم يكونون مجردين من أية صفة من صفات البطولة، بالمعنى الملحمي، او المعنى التقليدي الذي نتصوره من معرفتنا بالأدب الكلاسيكي.

إذن، فالانسان مأخوذ بضعفه، ولكنه في هذا الضعف يجد قوّته الحقيقية في قدرته على البقاء. . . ولعل الكاتب البارع هو من يستطيع ان يجدد، أو ان ينفذ الى اعماق هذه الناحية المعتمة ـ او سمها ما شئت ـ من كيان الانسان لكي يؤكد على قدرته على البقاء. وهذا يذكرني برأي كنت أقرأه لكارل يونغ، وهو ان الانسان تتحدد شخصيته بقدر ما يدرك من «الخطايا السبع» التي تلاحقه. يعني ان الانسان الذي لا خطايا في حياته، هو كجدار ابيض ليست عليه اية صورة، او اية شخوط وآثار لها أي معنى. لكن الانسان المبتلى بالخطايا هو الانسان الذي تتمازج على صفحته الشخوط والآثار، والأضواء والظلال والالوان، وهو الانسان الذي يلقي ظلاً على الارض كلما تحرك، فيصبح بذلك شخصاً يثير الاستطلاع، ويثير الذهن، وتجعله الخطايا المبتلى بها مثارا للتساؤل والدهشة.

يخيّل إلي ان الكاتب اليوم، في تناول اشخاصه، انما يؤكد على خطاياهم اكثر مما يؤكد على فضائلهم.

*** وهُمْ كذلك في رواياتك. . .**

ـ اعتقد ان رواياتي لا تخلو من هذا الشيء. اشخاصي ليسوا ابطالا بالمعنى التراجيدي الذي عرفناه من الدراما منذ عهد الاغريق ـ ولو أن «الصدع الخلقي» ميزة اساسية في البطل المأساوي بالعرف الأرسطي ـ. أبطالي مبتلون بخطاياهم، وبطلاتي مبتليات بخطاياهن، وأرجو أنهن يلقين ظلالاً على الارض بقدر ما يلقي اشخاصي من الرجال، فتُصبح لهم جميعا تلك الكيانات التي تبقى مثيرة للقاريء بقدر ما هي مثيرة لي كمؤلف. ومن هنا، فيما اعتقد، صدقها. . . ومن هنا قربها الى تجربة العصر، اوحلم الناس في هذا العصر. في تصوري ان بعض ما نكتبه يقترب من بعض الناس لأنه يشبه تجربتهم، ولكنه يقترب من البعض الآخر لأنه يشبه حلمهم. والأمران مهمان: التجربة والحلم. وإذا استطعت ان تجعل اشخاصك يجسدون التجربة والحلم لجيلك أنت، أو للاجيال القادمة التي لا تعرفها ولكنك قد تستشرفها بشكل من الاشكال، فانك حينئذٍ تكتب كتابة مهمة.

*** لكنك، فيما أرى، لا تركز على سيرة شخصياتك قدر تركيزك على افكارها التي تحملها أو تؤمن بها؟**

ـ هذا صحيح الى حد ما فقط. فلو اخذت «وليد مسعود» لوجدتها، في الواقع، اقرب الى السيرة. أنا جازفت فأعطيت الرواية خمسين سنة من حياة «وليد»، بحيث اكتسبت الكثير من صفات السيرة، ولكن طريقة تقديم هذه السيرة هي الطريقة التي أتوخاها في «الرواية البوليفونية».

*** لكنها لم تكن «السيرة» التي نعرفها عن آخرين ممن يكتبون الرواية، بل قدمتها من خلال «قضية».**

ـ نعم، قدمتها من خلال قضية، وقدمتها كذلك من خلال تقنية معينة، هي تقنية «تعدد الاصوات». وأنا كنت دائما اقول: إن الرواية مهمة بالنسبة الي، لأنها «متعددة الاصوات»، وليست «أحادية الصوت» كالشعر.

أنا، منذ البداية، تقصدت تعدد الاصوات، وتقصدت «البوليفونية» التي تحدث عنها باختين في دراسته لروايات دستويفسكي. وأنا، كما تعلم، متأثر بدستويفسكي، متأثر جدا، فكان لي، احيانا، ان اعود، زمنياً، الى بدايات، او الى مراحل هي، في حقيقة الامر، بدايات في سيرة هذا الشخص او ذاك من ابطال هذه الرواية.

*** ولكن كانت تهمك الفكرة التي يحملها: فأنت تتابع الفكرة فيه، ومن خلالها. . .**

ـ طبعا، طبعا، لأن الفكرة هي التي ستجعل لهذه البدايات، ولهذه المراحل السابقة معناها. إذا لم تكن هناك فكرة تصبح القضية سائبة. فكما قال الجاحظ: المعاني ملقاة على قارعة الطريق. . ولكن البارع من استطاع ان يجعل من هذه المعاني «صيغاً»، والصيغ لا تتحقق إذا لم يكن لها ذلك القالب الذي هو الفكر الذي يجمعها. والفكر كلمة مطاطة: فهو قد يكون عملية منطقية، وقد يكون موقفا ذهنيا من تجربة الانسان. قد يكون شخصياً أو اجتماعياً. قد يكون تجريدياً، وقد يكون تطبيقياً.

*** على هذا المستوى ألاحظ أنك لا تحب الطبقة البرجوازية من المجتمع، بل انت تخاصمها، وتفضحها، وتشرّحها، وتقدمها بصورتها التي تستفز الآخر، وقد تدعوه الى ما نستطيع اعتباره تجريحاً لها. ألاحظ هذا على الرغم من ان البعض يحسبك، اعتباطاً، على هذه الطبقة بالذات. .**

ـ أن اكون محسوباً أو غير محسوب على هذه الطبقة او غيرها، فقضية، بالنسبة الي، غير واردة اصلا. واذا كان هناك من يحسبني على هذه الطبقة، فهو غلطان لأنه لا يعرف من حقائق حياتي، ولا يعرف كيف نشأت، وكيف سعيت طوال عمري، وكيف اعيش. .

أما أنني اعرف الطبقة البرجوازية، بمعنى من المعاني، فذلك لأنني رأيت من الحياة وانماطها وأشخاصها ما يكفيني لمعرفة الطبقات الاجتماعية المختلفة في المدينة، بسبب تجربتي الشخصية المباشرة والمتنوعة منذ العشرينات من هذاالقرن ـ دع عنك دراسات المرء في الأدب والتاريخ والاجتماع، مما يرفض المرء الخوض فيه.

الطبقة البرجوازية هي الطبقة التي انشأت المدن في الغرب، وجعلت لحضارة المدن هذا الكيان الكبير الذي نراه اليوم بكل تعقيداته، بما فيها التعقيدات الفكرية والسياسية، وبكل توجهاته، بما فيها التوجهات الفلسفية، والاقتصادية، والجمالية، والانسانية، وغير الانسانية.

غير ان الطبقة البرجوازية في مدننا العربية لا تزال، في نظري، طبقة صغيرة نسبياً، لأننا حديثو العهد بنشوء المدينة بعد التخلف الذي اصاب الأمة العربية طوال حوالي ثمانمائة سنة من حكم الاجنبي وسيطرة القوى

من يحسبني على الطبقة البورجوازية غلطان
لأنه لا يعرف كيف نشأت وكيف سعيت طوال عمري وكيف عشت

الروائي اليوم يعنى بخطايا أشخاصه ويهمل فضائلهم وأنا شديد التأثر بدوستويفسكي واذا تركت القلق تركت الحياة



الظلامية على المجتمع العربي، وبالتالي على العقل العربي.

الآن، قوة الطبقة البرجوازية هذه في خلق المدينة وتوسيعها، أفرزت، بشكل من الاشكال، فئات اراها من الداخل: إنها فئات أخفقت في تحقيق أي نوع من السمو الفكري، رغم تعاظم مكتسباتها المادية، فأخذت المظاهر وأغفلت اللب. وبذلك، في نظري، فقدت حقها في أن تعتبر موجهة للتفكير الحضاري في هذه المدينة..

ولكن يجب أن لا ننكر أن المدينة أفرزت ايضا فئات كانت لها قدرة على ايجاد فكر قومي يؤكد على حضارة بدأت تنتعش من جديد، وتعطي نفسها صيغة نراها في المدينة العربية، قد نعتبرها «صيغة برجوازية»، ولكنها، ولا شك، صيغة نشطة، تعطي مساراً للمسعى القومي للأمة كلها.

أنا أرى التناقضات في الحياة البرجوازية العربية، وأتأمل فيها، وأحاول أن أضع ذلك في رواياتي، فيما أضع. لقد رأيت انهيار البرجوازية بشكلها المخفق الخائب، ورأيت ايضا طموح البرجوازية (التي تغذيها فئات من الريف وافدة، ومتصاعدة مادة ونفوذاً) وهو يتشكل اكثر فأكثر، ويوجد الديمقراطية أو يطالب بها، ويوجد الحرية لهذه الامة او يطالب بها. وقد لا يوجد هذا الطموح شيئا منها لهذه الامة، وبذلك تخفق الطبقة البرجوازية في المهمة التاريخية التي اعتقد ان الاوربيين كانوا أنجح فيها بكثير بالنسبة الى مجتمعاتهم حتى الآن.

*** لكنك كنت عنيفاً مع هذه الطبقة وأنت تصوّر انهيارها، أو لنقل: تسوّسها من الداخل..**

ـ لأنني اشعر أن الوقت يمر بسرعة. ونحن لا نستطيع ان نتخلف عن عصرنا. ما لا أتحمله أنا هو تصور أننا بوسعنا ان نلحق بركب الزمن بعد مدة. **إما أن نلحق بركب الزمن الآن، أو لا نلحق، ولا أرى أي مبرر لعدم اللحاق بركب الزمن:** أظن ان لنا من الطاقة الروحية والقدرة العقلية والزخم البشري ما يبرر لنا أن نكون فاعلين في هذا العصر، شأننا شأن أية أمة متقدمة..

لكنني، لسوء الحظ، اشعر ان الفئة المتحكمة بالمدينة العربية ما زالت مأخوذة بمظاهر اراها تنهار، ولا تحقق الغاية التي من اجلها يجب ان تسعى المدينة.. وبذلك تكون جزءاً من عصرها، وعنصراً فاعلاً في زمانها.

*** هذا يذكّرني ببعض أبطالك. لماذا تختار معظمهم من المأزومين؟ لماذا تدفعهم باتجاه الأزمة، أو تضعهم في نطاق أزمات تتفاوت حدة وعنفاً بين موقف وآخر؟**

ـ إذا لم تكن هناك أزمة لن يكون هناك انفراج. وما يبدو أنه انفراج دائم ليس انفراجاً.. انه خمول، ركود. فأنا يجب أن أرى أشخاصي في وضع مأزوم لكي أستطيع ان أروي قصتهم، لأن غير المأزومين ليست لهم قصة تروى. القصة هي دائماً، أو في الأغلب، قصة أزمة انفرجت، أو أزمة تفاقمت، أو انفراج تأزّم. والدراما ما هي إلا الصعود بالأزمة الى ذروتها. إذا لم تكن هناك «أزمة» فليس هناك «فعل»، فردياً كان أم جماعياً. وأنا أرى ان الانسان مأزوم أصلاً، منذ ان خرج من الجنة. يُخلق الانسان كيما يتأزم، ويكون سعيداً إذا ما كانت فترات الانفراج عديدة في حياته ـ أي إذا تكررت فترات الأزمة والانفراج لديه. وقد لا يتكرر الانفراج، بل قد لا يأتي أبداً. وقد لا يكون الانفراج إلا بالموت، الذي وحده يأتي بالراحة الاخيرة لبعض الناس.

إذن، أنا أعتقد ان الوضع البشري هو، مبدئياً، «وضع أزمة».

*** وهل ترى الى الخلاص الانساني دائماً من خلال الأزمة السياسية؟**

ـ كون الانسان مأزوماً يعني انه سيسعى الى نوع من الخلاص. أما كيف سيخلص؟ وهل سيخلص؟ فنحن لا نعرف. مبدئيا يخلص المرء بالفعل الذي يخطط له وينفذه. أي أنه يخلص بالمقاومة الواعية، بالحركة في الاتجاه المضاد للضغط المسلط عليه. ولكن الانسان في هذا العصر محاصر من الداخل اضافة الى حصاره من الخارج. فاذا كانت أزمة الحصار الخارجي تقاوَم بالتخطيط والحركة المضادة، كيف يقاوم الانسان أزمة حصاره الداخلي؟ كيف تكون الحركة المضادة داخليا؟

الانسان في هذا العصر محاصر من الداخل والخارج فاذا كانت أزمة حصاره الخارجي تقاوم بالتخطيط فكيف يقاوم أزمة حصاره الداخلي؟

البعض يقاوم داخليا بضرب من الرفض والكبرياء، ويخلص. ولكن الكثيرين ينهارون، ويبقى فك الحصار مشكلتهم المستعصية. هناك من يتصور أنه سيخلص عن طريق الهرب، أوعن طريق النسيان، اذا استطاع ان يحقق النسيان. هناك أناس يتصورون أنهم يستطيعون التخلص من أزماتهم بالتدخين، بالسكر، بالمخدرات، بالفجور... بأية وسيلة لا تتعلق بالفكر الذي يجعلهم يتأملون في اعماق هذه الازمة. وواقع الامر ان الكثيرين من هؤلاء لا يحققون الخلاص من الأزمة أبداً.

أتصور احيانا أن الخلاص لا يأتي إلا مرة او مرتين في عمر الانسان، ويكون الخلاص كالبرق، ترى في ومضته كل شيء بوضوح هائل، لكن للحظة. والخلاص هو ذلك الشعور بأنك رأيت كل شيء لثانية واحدة خاطفة، ثم يطبق الظلام من جديد. وإذا تحققت للانسان هذه البارقة الرائعة، فهو من المحظوظين، لأن هناك من لا تتحقق له حتى هذه الثانية من الرؤية الواضحة، وتبقى أزمته مستمرة، ويبقى هو في اخفاق مستمر. واخفاقه سيدفعه الى انواع من المحاولات.. وقد لا يدفعه الى اية محاولة، فيبقى في خمول دائم.

الكثير من أهواء الانسان، من الاشياء التي يحبها، ما هو إلا محاولات للخلاص. والكثير من الرموز التي نبحث عنها ثم نتعلق بها هي رموز تدفعنا الى الاحساس بأن الخلاص ممكن، سواء تحقق هذا الخلاص أم لم يتحقق. والقسم الكبير من الشعر العظيم كان، بالنسبة الى الشعراء محاولة منهم للخلاص بأنفسهم، والخلاص بأنفس البشرية كلها.

*** ولكن، مع أنك تترك النهايات مفتوحة في رواياتك، نجدها مفتوحة على الظلام، أو على المجهول المفزع، أو ما نستطيع ان نعتبره كذلك..**

ـ لعلك هنا تفكر في روايتي الاخيرة: «الغرف الاخرى» بشكل خاص.

*** وحتى في «البحث عن وليد مسعود» و «السفينة»..**

ـ أنا الآن اكتب رواية جديدة. وهي تبدأ بهذا التساؤل بالذات عن الخلاص من الأزمة، أو الخلاص من الحصار. لأنني اعتقد ان هذا الموضوع هو في الاساس من تجربة الانسان أينما كان، وفي أية لحظة من الزمان.

أما النفق الذي يسير فيه الانسان، هل سيؤدي به الى الانفتاح على السماء ـ فأمر لا نستطيع الجزم بشأنه، ولا نستطيع ان نقول فيه القول الاخير. وهل سينتهي به الى جدار أصم، فهذا أمر لا نستطيع الجزم بشأنه..

لكنني أرى ان هناك حركة مستمرة. وكونك تريد ان تنفذ الى بقعة ما، فأنت تتحرك في اتجاه هذه البقعة. أما أن تصلها أو لا تصلها، فقضية ثانية. المهم أنك تتحرك. وما يجب ان يهمنا هو هذه الحركة بالضبط: الحركة فيزيائياً، والحركة روحياً.. الحركة عاطفياً، والحركة ذهنياً. أنواع الحركة الممكنة التي تمثل دينامية الوجود هي، في نظري، مبررة الانسان في النهاية، ومبررة الفنون ايضا. فالفنون جميعا، في نظري، هي حركة الانسان في اتجاه خلاص ما. واذا كنت محظوظا كفنان، أو كانسان، فسوف تؤدي بك حركتك الى انفتاح ما على سماء ما، أو على وادٍ ما، أو جبل ما. وقد لا تؤدي بك حركتك الا الى المزيد من الحركة، بلا نهاية. والكثير من الناس يموتون ولم يدركوا ذلك الأفق المفتوح الهائل الذي كانوا يحلمون به ليلاً ونهاراً.

*** ومن هنا ما نلاحظه من أن لا وجود لحالة هادئة في ما كتبت، على مستوى الرواية في الأقل؟**

ـ أنا لا أريد هذا الهدوء، لأن الذي أراه هو أنك اذا ما بلغت نقطة

التفجر التي تؤدي بك الى الفضاء الكبير، فأنت قد بلغت أفقاً كان يتراءى لك أنه هو النهاية، وإذا هو البداية لآفاق جعلت تظهر، وتتبدى لك من جديد. ليست هناك نهاية ـ بمعنى النقطة التي تستطيع ان تقف عندها. وانما كل نهاية متوهمة هي بداية لنهاية متوهمة أخرى..

وهكذا تبقى الحركة مستمرة. وهذه نقطة اساسية في تفكيري، وفي رواياتي، وفي الكثير مما اكتب.

*** وكأنك بهذا تعيش حالة درامية مستمرة...**

ـ بالضبط... إنها الحالة الدرامية التي لا ينهيها إلا القضاء المحتوم.

*** لكنني الاحظ ايضا ان هناك تراجيديا مستمرة. فعالمك الروائي أشد إنجذاباً الى ما هو مثير، أو ما هو على شيء من الغرابة. الانسان فيه يجد نفسه، في النهاية، في اللامتوقع، وكأن «المصادفة» هي الفلسفة التي تحكم حياته، وهي حياة مهددة بالكارثة، أو، في الاقل، منذرة بالخطر..**

ـ هذا صحيح. لأنني اعتقد ان الانسان في حياته الشخصية، او حياة الذين عاصروه، او الذين سجلوا سيرهم، او سُجلتْ لهم سيرهم في الكتب، وحياة الشخصيات التي تملأ التاريخ، وجد أن المأساة، التراجيديا، هي الصفة الأعم لكل من برّز فيهم. فالذين عاشوا الحياة بزخم، وبعنف، وبقدرة هائلة على التمتع بها، كانوا ايضا أناساً التهمتهم الحياة. هناك ما لنا ان نسميه بـ «الالتهام المتبادل»: يلتهمون الحياة، فتلتهمهم الحياة. يأتون الى الحياة باندفاع يكاد يكون اندفاعا قاتلا لا بد أن يؤدي بهم الى المأساة.

هذه قضية شخصية صرف، قد يراها الآخرون على العكس: قد يرون الحياة متعة متواصلة، ففيم القلق؟ أما أنا فأعتقد أنك إذا تركت القلق تركت الحياة.

إذن، أهم ما في الوجود هو هذه الحالة التي يجب ان تبقى صاعدة، ويجب ان تبقى معرضة، ويجب ان تبقى مجابَهة، وهي حالة الانسان المثلى التي يحاول الطوباويون التغلب عليها. ولكننا نعرف من التاريخ، ومن حياة المجتمع ان التغلب عليها ضرب من المستحيل.

ثم إني أرى أن في هذا النوع من المجابهة يزداد وعي الانسان لما يحيط به.. يزداد وعيه لذوات الآخرين. كما يزداد وعيه لذاته هو ايضا، وازدياد الوعي، في نظري، هو شيمة الانسان الأهم. ليس الوعي فقط، وإنما قدرة الوعي على التصاعد، والاتساع ـ ووعي المرء لذاته، ولذوات الآخرين، ولحركة التاريخ، وعيه لحركة المجتمع عموماً، هو الذي يجعل من الحياة شيئاً يستحق أن يعاش، بكل ما يعني ذلك ايضا من معاناة وتباريح وعذاب..

غير أن هذه كلها تجعل الحياة جديرة بأن يمر الانسان من بوّاباتها الخطرة المهددة باستمرار..

*** إشارة الى قولك بأن الانسان في أزمة دائمة، وفي سياق هذا الوعي الذي تتحدث عنه هنا. حين أنظر الى رواياتك، وآخذها في إطار زمني، أجد أن كل واحدة منها تؤكد أن ما يحدث هو أفظع بكثير مما حدث..**

ـ ربما. لعلك محق. نحن في عصر وسائل الاعلام، وهي لا تضعك يوماً إلا في القلب من كل مأساة بشرية. نحن كل يوم لا نسمع إلا اخبار المآسي. والفظائع تتصاعد، ويبدو أن احداً لا يستطيع أن يغير هذا الخط، أو هذا المنحنى، المتصاعد نحو «الأفظع» ـ كما قلت. ولكن لعل الذي يحدث ايضا هو ازدياد الشدة ـ أو ما يسمى بالانكليزية Intensity (أي كثافة التجربة) ـ وهذه قد تكون كثافة الرعب.. كثافة الهول. وبدون هذه الكثافة تبدو الحياة كالمياه الجارية في خندق ـ ولا تنتهي الى أي خصب.

*** لكن قل لي: هل هذا هو ما نمّى عندك الشعور بالحصار في ما كتبت؟**

ـ اعتقد ان السبب، في الاصل، هو تجربتي كفلسطيني. كلما أفكر أنني منذ أن فتحت عيني فتحتها على حالة من السخط، وحالة من المطالبة، والتمرد.. وكانت المآسي تزداد وتزداد عددا في حياتنا يوما بعد يوم، ويزداد الشعور معها بأن الأمن أسطورة، والعدل أسطورة.. في حين كنا نرى أن العالم يسعى الى وضع يحقق أحلام الناس بشكل من الاشكال، سواء احلامهم الشخصية أو احلامهم القومية. كان الفلسطيني ولا يزال يشعر أن الزمن يؤدي به دائما الى صدام يتوالى ويشتد. أعتقد ان هذا الشعور بأننا في صدام مستمر مع التاريخ أثّر في تفكيري، عن وعي أو عن غير وعي. فكان علينا ان نجد طريقة تساعدنا على تخطي هذا الجدار الذي نحن دائما مصطدمون به.

ثم ان الوضع العربي نفسه لم يكن احسن حالا بكثير من الوضع الفلسطيني بالذات. فالوضع العربي ايضا في اصطدام مستمر مع جدران تقام في طريقه، مما يخلق، في ذهن أي امريء يفكر ويشعر، الاحساس بأن عليه ان يتغلب بكل ما اوتي من عقل وارادة على هذه الجدران التي تقام في طريق تقدمه، الواحد بعد الآخر.

*** وأنت دائم التركيز والتأكيد على فكرة الحصار هذه، حتى في بعض ما كتبت من نقد كنت تنجذب الى هذه الفكرة في الاعمال التي تناولتها..**

ـ لا أدري... يجب أن اعيد النظر في ما كتبت لأعرف بالضبط ما الذي تفكر به أنت بالنسبة للاحساس بهذا الحصار عندي. لكن ما من شك في أن فكرة «الخلاص» من الافكار الاساسية في كتاباتي، ربما بسبب الوضع الانساني الذي وُجدنا فيه كأمة عربية، ووجد فيه الفلسطينيون، ربما بشكل خاص. واعتقد ان هذا ينحسب حتى على الوضع الانساني في كل مكان من العالم اليوم. فالقنبلة الذرية لا تزال هي مهددة البشرية في كل مكان، ولا تزال المجتمعات، مهما تقدمت، تخشى، بل تهلع لفكرة الفناء المحتمل في أية لحظة.. الفناء الانساني.. الفناء الكوني، بسبب تصرف الانسان بطريقة معينة.

إذن، نحن كلنا، سواء بخلايانا الشخصية الخاصة أو بخلايانا الجماعية العامة، مهددون بفكرة فناء شرير، بفكرة يوم قيامة قد لا نرى فيه الجنة. لذلك تأخذ عواطفنا، وتأخذ احلامنا مساراً من نوع معين. قد نتحكم بهذا المسار وقد لا نتحكم. والفنانون والشعراء والروائيون، وكل الذين همهم، أن يتحدثوا عن هذا المسار الحلمي، هم باستمرار تحت تأثير هذا الضرب من التفكير، شاؤوا أم أبوا.

*** ويبدو لي، من خلال هذا المسار، كما لو أنك تضع نفسك والآخر، والعالم من حولك ايضا، في صيغة سؤال، ثم تشرع في الكتابة.**

ـ إذا كنت أضع العالم في صيغة سؤال، فمعنى ذلك أن عندي سؤالا يجب ان اطرحه. ولكن قد يكون الامر معكوسا: لعلني أنا الذي أواجه سؤالا من العالم..

*** الحالتان واردتان، بل وحاصلتان عندك..**

ـ عليّ، إذن، أن أجيب على السؤال وأنا اطرح السؤال..

*** وهو: لماذا الانسان في مأزق؟ لماذا الانسان محاصر؟ هذا هو السؤال الذي تسأله أنت للعالم... والعالم نفسه يواجهك بأسئلة: من أنت؟ ماذا تريد ان تفعل؟ ما غايتك من هذه اللجاجة الفكرية؟ على أي نحو تندفع بوجودك في هذا العالم وأنت تواجه اسئلته هذه، أو تواجهه بأسئلتك؟**

ـ الاسئلة متبادلة. ولكن يخيّل إليّ أن هذه الاسئلة المتبادلة تلتقي على ارضية مشتركة، خلاصتها الحصار الانساني. أنا اقول للعالم: لماذا تحاصرني؟ والعالم يسألني، في النهاية: لماذا تشعر أنك محاصر؟

أنا سأكتب لكي أفهم لماذا يحاصرني العالم، أولاً..

وثانيا: سأكتب لعلني أنجو من حصار هذا العالم..

◁

كلنا مهددون بفكرة فناء شرير بفكرة يوم قيامة قد لا نرى فيه الجنة

◆

سأكتب لكي أفهم لماذا يحاصرني العالم سأكتب لعلني أنجو من حصار هذا العالم سأكتب لعلني أجد للعالم كله منفذاً من هذا الحصار



وثالثا: سأكتب لعلني أجد للعالم كله منفذاً من هذا الحصار.

وهكذا ترى ان القضية تعددت. فالانسان دائماً يكتب لأكثر من هدف واحد... لأهداف عديدة، قد تكون متقاربة، لكنها ليست محصورة في «ذات» ما، وانما هي مطلقة عبر «الذوات» كلها. وجوابي سيكون، في النهاية، على سؤال العالم هو انني سعيت، وكتبت. وكانت كتابتي مسعى لكي أنقذ ولو جزءاً من هذا العالم مما هو فيه. لا ازعم أنني سأستطيع انقاذه قطعاً، لكنني سأؤكد أنني أحاول، ومحاولة الانسان أن يساهم في عملية إنقاذ هي بالضبط كمحاولة غريب يرى أناسا يغرقون في نهر، فيقفز الى الماء لعله ينقذ بعضهم، وقد يغرق هو نفسه، في النتيجة. واعتقد ان هذا شيء رائع.

*** هل يعني هذا ان الكتابة، كل كتابة ابداعية، تبدأ من سؤال، أو تطرح مشروع سؤال؟**

ـ نعم. كل كتابة تبدأ من سؤال، وقد لا تجد الجواب، ولكنها تحلل السؤال في اتجاه الجواب الذي قد يتحقق في النهاية، أو لا يتحقق. وفي الوقت نفسه ـ كما قلت ـ في محاولة ايجاد الطريق الى الجواب، تطرح الكتابة اسئلتها ـ الاسئلة التي هي أحيانا من نوع الجواب مداورة.

هناك لعبة معروفة في التخاطب، وهي أنك كلما سُئلت سؤالا أجبت عنه بسؤال. والكتابة تقارب هذه اللعبة من بعض النواحي، لأنها تجعل التحدي مستمراً بين السائل والمسؤول.

*** ومن هنا ما أجده في رواياتك: إنها لا تقدم اجوبة بقدر ما تثير الاسئلة، أو تواجه الاسئلة بأسئلة أخرى سواها؟**

ـ ربما كان هذا هو السبب الذي يدفع الكثيرين من الشباب الى الاقبال على رواياتي: لأنها، من ناحية، تطرح عليهم الاسئلة، ومن ناحية أخرى، تجعلهم يستطيعون، هم أنفسهم، أن يطرحوا اسئلتهم تجاهها. وبذلك تكون مشاركتهم مشاركة فاعلة، لا مشاركة سلبية خاملة.

إذا استطاع الفن أن يفعل ذلك فقد حقق غاية من غايات العقل الانساني ـ وهي: طرح السؤال... وفي الوقت ذاته محاولة ايجاد جواب عن السؤال، والانطلاق، في الحالتين، الى اسئلة اخرى، والبحث عن اجوبة عنها.

*** ومع ذلك فإني أتصورك احيانا بعيداً عما هو يومي. ألا تجد في اليومي ما يثيرك أو يدفعك الى الكتابة؟**

ـ بالعكس. أنا اجد في اليومي ما يثيرني باستمرار. والرواية هي، في الواقع، خلاصة اليومي. أنا لا اميل الى الكتابة «الواقعية» التقليدية التي ثبت أنها لا تستحق الورق الذي تكتب عليه. ولكن اليومي هو الغذاء المتراكم للعملية الكبيرة التي أحققها في الكتابة. فأنا اعتمد على تجربتي اليومية في تحقيق الشيء النهائي، لأنني ابحث عن اللحظة الصاعقة، اللحظة البارقة التي تحدثت عنها، والتي فيها أرى كل شيء بوضوح. ولولا تراكم اليومي لما تحقق انفجار الشحنة الكهربائية التي تؤدي الى ذلك البريق الهائل الذي يتخلق، ولو لثانية واحدة.

*** هل يعني هذا أن الكتابة عندك ـ وأخص منها الرواية ـ تنبع من وعي إرادي؟**

ـ نعم. الكتابة عندي تنبع من وعي ارادي بأكثر من معنى. فمن ناحية تقع احداث معينة تجعلني اقول لنفسي: هذه احداث أريد ان اكتب عنها رواية، أو اريد ان أُدخلها في رواية. احداث كهذه قد تقع لي أو لأناس آخرين، لا فرق. ولكن بعضاً قليلاً فقط من الاحداث التي تصورت انها تصلح لرواية اصبح بالفعل مادة في رواية لي ـ لأن ليس لي القدرة على معالجتها جميعا.

غير ان العمل الارادي موجود دائما في ما اكتب، وهو متأصل في آلاف الاحداث والوقائع التي هي نسيج حياتنا اليومية المتواصلة..

إذن، هناك، اولا، الارادة في تناول الحدث الذي اعرفه، والذي ربما «صفّته» أو «رشحته» الايام في الذاكرة على صورة معينة. وهناك، ثانيا، الارادة في تحقيق صيغة فنية خاصة، تتداخل فيها ثقافة المرء، ومعرفته، وتفكيره، وتجاربه، وتلتقي كلها معاً في نقطة الوهج ـ وهي النقطة التي عندها يتشكل العمل الفني في كلمات. هذا الفعل الارادي المركب في خلق صيغة معينة يحقق النص، وكلما قرأت النص يتحقق الوهج من جديد.

فأنت تلاحظ هنا وجود إرادتين متلازمتين. واعتقد انه بدون هاتين الارادتين المتلازمتين، بهذا المعنى، لا تتحقق الكتابة الروائية، ولا يتحقق النص.

*** في ضوء هذا، دعنا نعود الى فكرة الحصار في اعمالك. فهو موضوع مثير للانتباه، وكأنك مسكون به. إنني أجده حصاراً يأخذ مداه الحَدَثي الواقعي، ويفلت، في الوقت نفسه، من إطاره الذاتي المحض..**

ـ الحقيقة هي ان «الغرف الاخرى» كُتبت، بالضبط، بدافع من مثل هذا الكلام، وبدافع من مثل هذا الاحساس. وأنا، كما تعلم، أفضل أن اعزل رواياتي عن ذاتي، رغم ما يزعمه النقاد. وأرى أنه من الظلم أن أستدرج الى اعتبار رواياتي «سيرة ذاتية». لكن للقاريء أن يراها كيفما شاء. وحتى إذا أراد ان يراها سيرة ذاتية، فله ذلك، ما دامت منفصلة عني. إلا أنني لا أريد الدخول في اللعبة بهذا الشكل. فالذي أراه في حالة معينة لها خصوصيتها، أراه ايضا في حالة مطلقة، بالرغم من خصوصيتها..

فالحصار الشخصي في «الغرف الاخرى» هو حصار الانسانية اليوم. والانسان في عصرنا يُقذف به من غرفة الى أخرى ـ وأي غرف!

*** أردت، من هذا، ان اصل الى ملاحظة ان الحصار في «الغرف الاخرى»، على وجه التحديد، يتخذ صيغة تبدو مغايرة في كثير من تفاصيلها وحيثياتها عنها في رواياتك السابقة عليها..**

ـ ربما كان ذلك بفعل الارادة مني في أن أسلك طريقاً لم أسلكه بهذا التصميم من قبل. ومع ذلك لا أشك مطلقاً أنك لو بحثت في كتاباتي السابقة لوجدت فيها اشارات تنبيء ببعض ما في «الغرف الاخرى». ولأذكر لك هذا: عندما فرغت من «الغرف الاخرى» رجعت، لسبب ما، الى «صراخ في ليل طويل»، ولم اكن قد نظرت فيها منذ سنين.. فدُهشت! لقد وجدت أن بين الاثنتين اوجهاً من شبه غريب جداً ـ وبين كتابة السابقة واللاحقة حوالي اربعون سنة من الزمن!

إذن، ربما لم يكن الموضوع، في قرارته، مغايراً بقدر ما كانت الصيغة نفسها. بل حتى الصيغة... الليلة الواحدة من المساء الى الفجر، والتنقل من مكان الى مكان، والجدل بين اشخاص مختلفين في هذه الأمكنة ـ مع فارق الجو والتجربة، وفارق التعامل مع الزمن.

*** لكنك في هذه الرواية بالذات، وإن كنت قدمت الانسان من داخل المدينة، فإنك وضعته في اطار آخر اعنف من حالة الاستلاب. فهل أردت أن تقول: إن الحرية أصبحت مستحيلة في مدينة اليوم التي تسعى الى «تدمير الذات»، على هذا النحو الذي جرى لبطل روايتك؟**

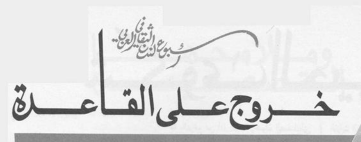
ـ لم أرد أن اقول ذلك بالضبط، وبهذه البساطة. أنا لا اعتقد ان الحرية مستحيلة على الانسان، لأنني اكون بذلك قد حكمت عليه بالبؤس الأبدي. أنا أعتقد أن الحرية دائماً ممكنة، بشكل من الاشكال. ولكنني أقول: إننا نمر بفترات من التاريخ يجري فيها التحكم بالفرد بحيث يبدو عاجزاً عن إدراك ما هو فيه، بحيث يوحي إليه، أو يفرض على تفكيره، أن قضية الحرية قضية غير واردة. وهذا الامر مأساة أخرى من مآسي الانسان في هذا العصر. ولكن الذي أراه أن الحرية دائماً ممكنة، وأن السعي في سبيلها يجب ان يكون مستمراً، وأن هذا السعي هو السر في حركة التاريخ. □

كل كتابة تبدأ من سؤال وقد لا تجد الجواب والكتابة سؤال جوابه سؤال

◆

ماجد السامرائي: ناقد وصحافي من العراق. له العديد من المؤلفات المطبوعة. ويعد حاليا للنشر كتابا يشتمل على أحاديث أجراها مع عدد من أهم الأدباء العرب.





■ كان دارجاً وما يزال ان تقوم مؤسسات السلطة الرسمية بتنظيم المهرجانات الثقافية والفنية بغية حشد التأييد السياسي لتوجهاتها أو لاضفاء طابع «تنويري» على موقفها من الثقافة، ومن غير المألوف ان تقوم دار نشر أو مؤسسة خاصة بعمل من هذا الطراز لاسباب سنأتي عليها لاحقاً.

ولأن معظم الاقطار العربية تحول بهمة البلاغ العسكري الى اقطار «ثورية» فقد ارتدت تلك الفعاليات ثياب الميدان وخاضت في حروب «التحرير» التي كادت توصل الدبابات الاسرائيلية الى حدود «اسرائيل الكبرى»!

وبحكم التغيرات التي طرأت على بنية السلطة العربية في السبعينات وانكشاف سحر الشعارات التي خطفت قلب وعقل العربي حيناً من الدهر، وبقدرة التقاليد العربية الامتياز تساوت الانظمة «اليمينية» و«اليسارية» في «الحرص» على الابعاد الثقافية للشخصية القومية فتسابقت في مضمار الانفاق على المهرجانات الثقافية كل قطر بما ملكت يمينه من حصص انتاج مقره في «الأوبك».

فالثقافة والنفط وجهان عملة عربية واحدة!

والى بعض الوقت كانت بيروت هي الاستثناء الوحيد للقاعدة العربية حيث احتضنت تلك العاصمة المتمردة على سلطة الدولة المهرجانات الثقافية المضادة ورحبت بصناع الثقافية غير المرغوب بهم وبثقافتهم في عواصمهم الأم.

وكان لمهرجانات بيروت طعم التحدي ونكهة الاختلاف وطابع التجديد. غير ان الاجتياح الاسرائيلي تكفل بضرب بؤرة «الشذوذ» وشتت شمل الخارجين على القاعدة بدءاً على أرصفة المنافي لتنام «وزارات الحقيقة» و«شرطة التفكير» التي يصفها جورج اورويل في كتابه الرهيب «١٩٨٤» بسلام.

أما لماذا لم تقم مؤسسات خاصة بتنظيم فعاليات ثقافية مستقلة عن وزارات الاعلام فذلك عائد الى الطبيعة الشمولية للسلطة العربية التي ترفع نفسها الى مقام المرجع الأعلى والأوحد لخفقات قلب المجتمع: فهي المرجع الوحيد للنشاط السياسي والفكري والاجتماعي والثقافي والرياضي والاقتصادي [... تتقاسم الأخير مع اللصوص والطفيليين].

نقول قولنا هذا لندلف الى «الاسبوع الثقافي العربي» الذي نظمته دار رياض الريس للكتب والنشر في لندن في الاسبوع الأول من شهر تموز (يوليو) الماضي ولنر الى أي حد تمايز هذا النشاط الثقافي «المغترب» عن نظائره في الوطن الأم وما هي أبرز فقراته.

وأود منذ البدء التأكيد على صلات القربى بين هذا الأسبوع الثقافي وبين النشاطات المماثلة التي شهدتها بيروت عندما كانت عاصمة ثقافة عربية من طراز مغاير: فمعظم الوجوه التي دعيت الى لندن (رغم تغيب بعضها) هي الوجوه نفسها التي تنفست أوكسجين الحرية في العاصمة التي يحلو لنزار قباني وصفها بـ «ست الدنيا».

فمَن من الشعراء (باستثناء سميح القاسم وصحبه في فلسطين المحتلة) الذين ملأوا القاعة القديمة لبلدية تشلسي بقصائدهم واحتجاجاتهم وأصواتهم العالية لم يقف امام منبر قاعة جمال عبد الناصر أو السوسول أو الجامعة الاميركية في بيروت؟

ومن مِن أولئك المثقفين والصحفيين الذين تعانقوا وتبادلوا أحاديث سريعة ومبتورة على إيقاع الذكريات المشتركة لم يأت الى بيروت كي يأتي الى بيروت كما يقول محمود درويش؟ ومَن مِن الفنانين الذين شاركوا في اسبوع لندن لم يقم او يشترك في معارض بيروت؟

هذه الصلة بين رموز وحضور اسبوع لندن الثقافي وبين انشطة بيروت كانت من التشابه الى حد ان اولئك الذين لم يصابوا بـ «لعنة» بيروت وجدوا انفسهم بادىء الأمر غرباء وسط هذا الجمع المشترك في اللغة والتجربة والأخيلة والحسرات أيضاً.

وتشابه هذا الاسبوع الثقافي مع فعاليات بيروت يعني كما نزعم تشابها في هموم وهواجس الحرية والحلم رغم الخيبات الباهظة على هذا الصعيد.

هذه مزية تسجل لاسبوع لندن الذي نجح في جمع ما تشظى من الجسم الثقافي العربي تحت سماء محايدة. فأية عاصمة عربية قادرة على «استضافة» هذا الجمع «الارهابي» اللهم الا اذا سبقتهم صكوك البراءة والغفران؟!

أما النقطة الأكثر وضوحاً في تمايزها عن دارج المهرجانات فتتمثل في المواهب الشعرية الثلاث الجديدة التي قدمها الاسبوع الثقافي اللندني في اطار مسابقة يوسف الخال السنوية الاولى للشعر. فبهؤلاء الشعراء الثلاثة (تغيب العراقيان باسم خضير المرعبي وخالد جابر يوسف وحضر اللبناني يحيى حسن جابر) كفّر الاسبوع الثقافي عن اغراقه في السائد الشعري وخضوعه للاسماء «الكبيرة» المنجذبة الى تصفيق القاعة أكثر من انجذابها الى النص الذي تصفق له الروح.

الشعراء الثلاثة الذين تصاحب صدور مجموعاتهم الشعرية مع بدء الاسبوع الثقافي هم تحية كبيرة للمستقبل واعلاء لقامة الجديد في لحظة السديم التي تخرج فيها جثث القديم من اجداثها لتقطف وردة الحياة المنبلجة.

واستطراداً في البحث عن الالتماعات الفردية في الاسبوع الثقافي نتوقف باعجاب: أمام الحضور الباهر للفنانة نضال الأشقر التي أحيت ميت الشعر بأدائها الدرامي العالي ومنحت من حرارة قلبها حرارة اضافية للمقطعات الشعرية الجيدة القليلة التي قرأتها. ونأسف لخلطها الكثير الرديء من الشعر بالقليل الجيد، منه. ولا ندري سبباً لهذا المزاج غير التعلق بالمألوف و«المضمون» النجاح بدل الذهاب في مغامرة استكشاف لأصوات غير «جماهيرية»، ربما دفعت القراءات الشعرية الى فضاءات جديدة.

ولعل نجاح أمسية نضال الأشقر (رغم الملاحظة السابقة) ان يكون اقتراحاً غير مباشر لمنظمي الاسبوع الثقافي للاستعاضة عن القراءات الشعرية التي يقدمها الشعراء انفسهم بقراءات منوعة يقدمها فنانون محترفون ينقذون الشعر من أصحابه ويضيفون إليه عنصري الالقاء المتقن والصوت الحسن.

وأخيراً نقول ان فرقة الموشحات الاندلسية المغربية قدمت عرضاً مدهشاً لهذا التراث القديم فاجأ المشرقين على نحو خاص بأصالته المتجددة فيما كان العرض التونسي عادياً.

أما سليم سحاب الذي ما يزال يصر على قيادة فرقة شرقية بحركات «مايسترويه» غربية، فعليه ان يحسم هذا التناقض بين اداء فرقته لأغنية «ليه يا بنفسج» وبين حركات يديه الراغبة بالحاح في عزف «السيمفونية السابعة»! □

أمجد ناصر

شكوى الحيوان من ظلم الإنسان

يوسف الشاروني

■ بالرغم من أن جماعة إخوان الصفا التي ظهرت في البصرة في القرن الرابع الهجري، كان نشاطها فلسفيا موسوعياً، الا انها كانت تلجأ من حين لآخر الى الفن القصصي من باب الرمز أحيانا ومن باب التبسيط وشرح الفكرة أحيانا أخرى. حتى إنهم استخدموا في إحدى رسائلهم، وهي الرسالة الثانية والعشرون من مجموع الرسائل أو الرسالة الثامنة من الجزء الثاني الخاص بالرسائل الجسمانية الطبيعية والتي تتناول «أصناف الحيوان»، أقول إنهم استخدموا في هذه الرسالة أسلوب الفن القصصي في معظم الرسالة، بحيث يمكن ضمها الى الأدب القصصي في التراث العربي.

ورغم ان إخوان الصفا لم يزعموا أنهم يقدمون عملا فنياً، إلا أننا لا نستطيع اليوم ان نقرأ هذه الرسالة كما كانت تقرأ منذ عشرة قرون، فالأعمال الفكرية الخصبة تقرأ في كل عصر قراءة مختلفة، لأن قارئها لا يستطيع ان يقرأها بمعزل عما وصل إليه عصره من إضافات، وهي بدورها تكون حبلى بهذه الإضافات. وهكذا تتعدد القراءات بتعدد العصور. لهذا فإننا لا نستطيع اليوم ان نقرأ «شكاية الحيوان من جور الإنسان» إلا من خلال رؤيتنا لها كحلقة من حلقات ذلك الجهد المتصل الذي قطعه الإنسان في تاريخ الفن القصصي حتى وصل إلى ما هو عليه الآن.

ولعلنا نحب ان نوضح أولا مكانة هذا العمل من الرسائل الإثنتين



ملامح الإنسان القصصيّة

والخمسين التي تركها لنا إخوان الصفا. ففي هذه الرسائل تناولوا تقريبا جميع المعارف التي كانت في عصرهم، وكان القرن الرابع الهجري قد نضجت فيه الحياة العقلية، بينما ساءت فيه الحياة السياسية. فبينما انحل سلطان الخلافة في بغداد واضطربت الدولة كلها فاستقلت عنها الأطراف البعيدة استقلالا تاما، وطمعت الاقطار القريبة الى شيء من الاستقلال الداخلي، فقد ازدهر الشعر والنثر وعلوم اللغة، ونهض التاريخ والجغرافيا ونضج العلم والفلسفة، ووعى العقل الإسلامي ما نقل إليه من فلسفة اليونان وحكمة الهند وآداب الفرس والآداب العربية والإسلام وغيره من الديانات السماوية وغير السماوية، ورتبه ولاءم بينه وحاول ان يكوِّن منه مزاجاً واحداً مؤتلفا هو خلاصة الثقافة التي يجب على الرجل المستنير حقا أن يظفر منها بالحظ الموفور. وليس أدل على ذلك من رسائل إخوان الصفا، بل رسالتهم في كيفية تكوين الحيوانات وأصنافها، فقد استمدوا شكلها القصصي مما عرفوا من أشكال القصص الهندي والفارسي، والذي كان قد نقل بعضه الى العربية، أو وجد من قلَّده بالعربية، مثلما فعل ابن المقفع في كتابه «كليلة ودمنة»، كما بثوا فيها آراءهم المتأثرة بالفكر الإسلامي أساساً، وبالفكر اليوناني والهندي حينا، وبما وصل إليهم من معتقدات يهودية أو مسيحية أو من غير الديانات السماوية حيناً آخر.

ومما يدل على معرفتهم بكتاب «كليلة ودمنة» على سبيل المثال، أنهم استعاروا تسمية إخوان الصفا من باب الحمامة المطوقة في ذلك الكتاب والذي جاء في أول قول دبشليم لبيديا الفيلسوف «فحدثني - إن رأيت - عن إخوان الصفا، كيف يبتدىء تواصلهم ويستمتع بعضهم ببعض». وقصة الحمامة المطوقة تذهب الى ان الحيوانات إذا صفت قلوب إخوتها وتبادلت المعرفة فيما بينها تستطيع الفكاك من شباك الصياد وغيرها من المخاطر.

وتبدأ أحداث القصة في عهد ملك من ملوك الجان يقال له «بيوراسب» أو «بيراست الحكيم»، وكان دار مملكته مردان في جزيرة يقال لها «بلاصاغون» في وسط البحر الأخضر مما يلي خط الاستواء (وهو موضع مفضل لتخيل كثير من كتاب قصص التراث العربي، على نحو ما نجد في قصص «ألف ليلة وليلة» وقصة «حي بن يقظان» لابن طفيل بعد ذلك - في القرن الخامس الهجري). وكانت هذه الجزيرة كثيرة الأشجار والمياه، ترتع فيها أصناف الحيوان متآلفة بعضها مع بعض، مستأنسة غير متنافرة.

وكما يحدث في بعض قصص «ألف ليلة وليلة» - مثل قصص «السندباد البحري» وقصة «روبنسون كروزو» فيما بعد - طرحت الرياح العاصفة ذات زمان مركبا من سفن البحر الى ساحل تلك الجزيرة، وكان فيها قوم من التجار والصناع وأهل العلم وسائر أبناء الناس، فخرجوا الى تلك الجزيرة واستطاعوا الإقامة فيها، ثم اخذوا يتعرضون لما فيها من البهائم والأنعام، يفعلون بها ما كانوا يفعلونه في بلدانهم، فنفرت منهم وهربت، فتفننوا في طلبها بأنواع من الحيل باعتبارها عبيداً لهم.

فلما أدركت تلك البهائم والأنعام موقف الإنسان منها، اجتمعت زعماؤها وخطباؤها وذهبوا الى «بيوراسب الحكيم» يشكون الانسان، فبعث إليهم رسولا يدعوهم إلى حضرته، فأقبل نحو سبعين منهم من بلدان شتى. وتتنبه القصة الى أن لغة الإنسان غير لغة الجن، فلا بد أن يكون هناك من يترجم بين الطرفين.

تلك هي مقدمة القصة تبدأ بعدها إجراءات المحاكمة فالمحاكمة نفسها، لا يستغرق ذلك كله سوى أربعة أيام، تبدأ بمقدمة توضح أسباب الخلاف ومنشأ القضية، وعرض سريع لوجهة نظر كل من الطرفين. وبعد انفضاض المحكمة - وخارجها - تتشاور الأطراف الثلاثة كل على حدة. ملك الجن الذي يقوم بدور القاضي يتشاور مع رعيته، وزعماء الإنس يتشاورون معا لإعداد دفاعهم ضد شكوى الحيوان منهم، وزعماء الحيوان يتشاورون - كل جنس على حدة - لاختيار ممثليهم في هذه المحاكمة الفريدة. كما يختار الانسان ممثليه. وفي المحاكمة يقدم الإنسان دلائله الشرعية والسمعية وحججه العقلية، فلا يلبث أن يرد عليه زعماء البهائم والأنعام والحيوان. المهم ان الرأي وضد الرأي يتقاربان في القوة مما يضفي على ذلك الصراع الدرامي حيويته. وأخيرا أعلن الانسان ان الله خصه بالبعث والنشور، والخروج من القبور، وحساب يوم الدين، ودخول الجنان من بين سائر الحيوان. عندئذ أمر القاضي ان تكون الحيوانات بأجمعها تحت إمرة الإنسان، ويكونوا منقادين له. فقبلوا مقالته. ورضوا بذلك.

وفي نهاية الرسالة يخاطب إخوان الصفا القارىء قائلين: «لا تظنن بنا السوء، ولا تعد مقالتنا ملعبة الصبيان ومخرقة الاخوان، لأن عادتنا جارية على أن نبين الحقائق بألفاظ وعبارات على وجه الإشارات، وتشبيهات على لسان الحيوانات، ومع هذا لا نخرج عما نحن فيه، عسى ان يتأمل المتأمل في هذه الرسالة ويتنبه من نوم الغفلة ويتعظ من مواعظ الحيوانات وخطبهم ويتأمل كلامهم وإشاراتهم لعله يفوز بالموعظة الحسنة».

ومعنى هذا أن إخوان الصفا يعلنون صراحة أنهم ينتقلون في هذه الرسالة من الأسلوب الإنشائي الذي التزموه في معظم رسائلهم الى الخبري الذي هو أساس القص، وبتعبير آخر فإننا ننتقل من الأسلوب التقريري الذي يغلب عليه الفعل المضارع لأنه يصف ويقرر، إلى الأسلوب التصويري الذي يغلب عليه الفعل الماضي لأنه يقص. ففي نهاية الفصل السابع عشر من هذه الرسالة نقرأ مثل هذه الجملة «ومن الطير ما يطوي رقبته الى صدره يجمع رجليه تحت بطنه في طيرانه كمالك الحزين». فإذا انتقلنا إلى بداية الفصل التالي وجدنا أننا نقرأ أسلوبا مختلفا تماما هذا نصه: «يقال إنه لما توالدت أولاد بني آدم وكثرت وانتشرت في الأرض براً وبحراً وسهلا وجبلا...» معنى هذا أنه حدث تحول من أسلوب موضوعي هادىء يقوم على التفكير العقلي، الى أسلوب فني نابض بالحياة يقوم على انفعال وجداني، فسرى الدفء فيما كان هامدا باردا تحت مشرط النظرة العلمية - بالمعنى المتعارف عليه في ذلك الزمن - وتحولت الأشياء التي كان يطلق عليها السكون الى شخصيات تضج بالحياة، يخرج الكلام منها بعد أن كان الكلام عنها. وبعد أن كانت وجوداً في المطلق شأنها في ذلك شأن بقية ما تناوله إخوان الصفا في رسائلهم السابقة واللاحقة كالعدد والمعادن والنبات... أصبح لها هنا حياة في المكان والزمان. وهكذا توارى المؤلف أو المؤلفون ليُبرِزوا هذا الحشد من الحيوان والناس والجان والذين ربما قل ان احتشد مثلهم منذ طفا فُلْك نوح فوق مياه الفيضان، وتخلوا عن وقارهم العلمي الذي ساد رسائلهم والتزموا به ليطلقوا العنان لهذه الصرخة التي تجسدت حيوانا وإنساناً وجاناً، يتقارعون بالحجة، ويتصارعون بالكلمة، يدفع المؤلفين الى ذلك ويثيرهم - فيما أتخيل - وحشية الإنسان واحتجاجهم عليها، أكثر مما يدفعهم تعاطف مع الحيوان أو انتصار لقلة حيلته أمام ◁

قارىء رسائل اخوان الصفا لا يستطيع أن يقرأها بمعزل عما وصل اليه عصره من إضافات والرسالة الخامسة والعشرون من رسائلهم استخدمت أسلوب الفن القصصي ويمكن ضمها الى الأدب القصصي في التراث العربي

بطش عظيم المخلوقات، لأنهم لا يدينون بطش الإنسان بالحيوان فحسب، بل وبأخيه الإنسان، معلنين أن هذا ما لا ينحط إليه الحيوان مع جنسه من الحيوان.

تعليل آخر لتميز هذه المناظرة فيما أرى، هو أن كاتبها كان على الأرجح - غير من كتبوا بقية الرسائل - فقد اشترك في كتابتها حوالي عشرة - كان يتميز عنهم بلا شك بموهبة فنية، فنحّى إخوانه جانباً، ولعلهم أفسحوا له بضع مئات من صفحات رسائلهم، لتتدفق على قلمه هذه المناظرة، تلويناً للسياق، فلا تكون كلها على وتيرة واحدة، مما يجذب الى رسائلهم أكثر من ذوق. وفيما عدا تباين وسيلة المعالجة والتناول في هذا النص عن غيرها في بقية الرسائل، فإنه ليس لدينا في الوقت الحاضر سند آخر يرفع هذا الترجيح الى مرتبة اليقين.

الحوار:

ولما كانت القصة احتكام طرفين الى قاض فهي قصة حوارية، بمعنى غلبة الحوار على السرد. فالحوار يغطي المساحة الأوسع من القصة، وبالتالي يلعب دوراً أساسياً.

وأول ما يلاحظ على الحوار عدم رتابته، وقد تحققت حيويته بأكثر من وسيلة. فهو قد يطول أحياناً حتى ليبلغ عدة صفحات كما حدث عند ردود الببغاء زعيم الجوارح في اليوم الرابع والأخير للمناظرة، أو عندما يروي حكيم الجن للملكه قصة العلاقة بين الجان والإنس، أو بتعبير المؤلف أو المؤلفين «ما جرى بين آدم وبني الجان في الدهور السالفة»، وقد يقصر حتى لا يزيد عن كلمة واحدة قد لا تكون أكثر من حرفين مثل كلمة «لا».

كذلك لا يقتصر الحوار على الطرفين المتنازعين فقط: الإنسان والحيوان، بل يتدخل الجن أحياناً ابتداء من ملكهم باعتباره القاضي، بالاستفسار مرة وبتأييد حجة أحد الطرفين (الحيوان غالباً) مرة أخرى، ويكون ذلك بطريقة استفهامية تنبيهاً أو إثارة للطرف الآخر حتى يدافع عن موقفه أو يفسد حجة معارضته. ويتسع الحوار ليشمل افراداً من كل جنس، فيتدخل حكماء الجن وممثلو الإنسان والحيوان، مثلما حدث عندما تدخلت أنواع البهائم والأنعام من الحوار ليفند كل منها ما يدعيه الإنسان من أنه يرعاها ويشفق عليها على نحو ما يفعل الأرباب مع العبيد، فانبرى كل منها يروي بإيجاز بليغ ما يقترفه الإنسان معه من أنواع التعذيب. ثم تصيح البهائم والأنعام معاً - كأنها في كورس مسرحية إغريقية: «ارحمنا أيها الملك العادل الكريم، وخلصنا من جور هؤلاء الآدميين الظلمة». فيتلفت ملك الجن الى حكمائه طالبا رأيهم، فيردون معا أيضاً مؤيدين شكوى الحيوان، ويضيفون إليهم شكواهم هم منه، الإنسان يتعوذ من شر الجن بالتعاويذ والرقي والأحراز والتمائم وما شاكلها، مع أنه لم يحدث قط ان اعتدى جني على إنسي، بل هذه الخصال توجد في الإنسان... فمما يضفي على الحوار حيوية أنه يصدر عن أفراد أحيانا، وعن مجموعات أحيانا اخرى.

معنى هذا ان الحوار أقرب الى حوار المسرح الذهني، فيه التنويع والتلوين سواء في الشخصيات أو في طريقة تنقله من شخص الى آخر، أو في قصره مرة لا سيما إذ كان على لسان القاضي ملك الجن، أو طوله مرات لا سيما اذا كان اتهاماً يتضمن شرحاً وتبسيطاً.

كذلك يمتاز الحوار بجمال الإقناع العقلي، فنحن ما نكاد نستمع الى حجة الإنسان ونكاد نقتنع بها، حتى نستمع الى رد الحيوان فنعود ونصبح أكثر اقتناعاً بذلك الرد المضاد. كما يمتاز بأسلوبه المسترسل البسيط، لا يلجأ الى استخدام المحسنات البلاغية - التي سادت في ذلك القرن (القرن الرابع الهجري) - إلا لتوظف فنيا كأن يعبر السجع عن تغريد الطيور. كما نجد الاستخدام الذكي لأسلوب الإستفهام.

اخوان الصفا لا يدينون بطش الانسان بالحيوان وحسب بل يدينون بطش الانسان بالانسان معلنين أن هذا ما لا ينحط إليه الحيوان مع جنسه من الحيوان

ويلاحظ ان سيطرة الحوار لم تكن فقط خلال الأيام الأربعة لانعقاد المحكمة، بل لقد استخدم بين أول يوم وثاني يوم من أيام المحاكمة، حين أتيحت الفرصة للأطراف المشتركة للتشاور ووضع الخطط تهيئا لاستئناف المحاكمة أو لاختيار ممثلي الطرفين المتنازعين الذين سيقومون بمهمة الاتهام أو الدفاع. فهنا نجد أن أسلوب الحوار كان هو الغالب أيضاً. وهو أسلوب معروف في أساليب القص الهندي، وفي قصص الحيوان على وجه الخصوص. وهو أوضح ما يكون في كتاب مثل كتاب «كليلة ودمنة» في أدبنا العربي والذي يعرفه إخوان الصفا حق المعرفة، فمنه استمدوا اسم جماعتهم، كما أنهم منه استمدوا اسم ممثل السباع كليلة أخو دمنة.

ويلاحظ أخيرا انه في نهاية المحاكمة طالت فقرات الدفاع من جانب الحيوان واستفاضت، وأصبح السؤال يثير أكثر من نقطة، والإجابة ترد عليها جميعا نقطة بعد أخرى، وهو ما كان موزعا من قبل في أوائل المناظرة على عدة اسئلة وعدة اجوبة أقل طولا.

الشخصيات:

فلئن كان أسلوب الحوار أحيانا كأنما يجري على نمط واحد، وكأنما هناك عقلية واحدة تملي الحوار أو توزعه على المشتركين فيه، إلا انه نجح في بعض الفصول في التعبير عن الشخصيات الناطقة به. ولعل ذلك كان أوضح ما يكون حين اجتمعت الطيور لاختيار ممثلها في المناظرة وذلك بطريقتين: تقديم كل طير من الطيور على لسان الطاووس الى ملكها السيمرغ بتلخيص ملامحه المميزة وتشبيهه بمن يماثله من الإنسان، ثم إنطاقه بما يعبر به عن شخصيته ووظيفته. ولما كانت أصوات الطيور تتميز بأنها أقرب الى الموسيقى، وكان الشعر والنثر المسجوع هما أقرب الأساليب اللغوية الى الموسيقى، فقد جاء تعبير الطير عن شخصيته خليطاً من الشعر والنثر المسجوع. كما استند إخوان الصفا في ذلك الى الآيات القرآنية التي أوردوها على لسان شخصيات قصتهم والتي تذكر ان مخلوقات الله تسبح بحمده ولكن الإنسان لا يفقه لغتها «وان من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون» و «كل قد علم صلاته وتسبيحه».

فلنستمع الى الطاووس يعرف ملك الطير بالغراب - على سبيل المثال - فيقول: «وأما الغراب الكاهن المنبيء الأنباء، فهو ذلك الشخص اللابس المتوقي الحذر، المذكر بالأسحار، الطواف في الديار، المتتبع للآثار، الشديد الطيران، الكثير الأسفار، الذاهب في الأقطار، المخبر بالكائنات، المحذر من آفاق الغفلات. وهو القائل في نعيقه وإنذاره: الوحا الوحا، النجا النجا، إحذر البلى يا من طغى وبغى، وآثر الحياة الدنيا، أين المفر والخلاص من القضا، إلا بالصلاة والدعا، لعل رب السما، يكفيكم البلا كيف يشا».

وأما الحمام الهادي المحلق في الهواء، الحامل للكتاب، السائر الى بلاد بعيدة في رسائله، هو القائل في طيرانه وذهابه: يا وحشتا من فرقة الإخوان، ويا اشتياقا للقاء الخلان، يا رب فارشد الى الأوطان.

ولما كان الكركي يطير في الجو صفين صفين، فإن الطاووس حين يقدمه يستخدم المثنى في التعريف به، كما يجعله يستخدم المثنى في تسبيحه تعبيراً عن هذه الظاهرة الخاصة به، مما يجعل الأسلوب مطابقاً للمضمون ومعبراً عنه لفظا ومعنى. يقول الطاووس: «وأما الكركي الحارس فهو ذلك الشخص القائم في الصحراء، الطويل الرقبة والرجلين، القصير الذنب الوافر الجناحين، وهو الذاهب في طيرانه في الجو صفين، الحارس بالليل نوبتين، القائل في تسبيحه: سبحان مسخر النيرين (أي الشمس والقمر)، سبحان مازج البحرين، سبحان رب المشرقين، الخالق من كل شيء زوجين اثنين».

ويلاحظ في تقديم الطيور التركيز على النواحي البصرية والسمعية

وأحياناً الشمية كما جاء في وصف الهدهد بأنه المنتن الرائحة.

ونحن نلتقي بنفس طريقة تقديم الشخصيات عندما نلتقي بالبوم عند اختيار الجوارح ممثلها: فأما البوم فإنه قريب المجاورة لهم (أي الآدميين) في ديارهم المعافية، ومنازلهم الدارسة، وقصورهم الخربة، وينظر الى آثارهم القديمة، ويعتبر بالقرون الماضية، وفيه مع كل ذلك من الورع والزهد والخضوع والتقنع والتقشف ما ليس لغيره، ويصوم بالنهار ويبكي ويعيد بالليل، وربما (لاحظ ربما هنا التي تدل على التخيل) يعظ بني آدم ويذكرهم وينوح على ملوكهم الماضيين والأمم السالفة، وينشد أبياتا من المراثي فيقول:

أين القرون الماضيه   تركوا المنازل خاويه
جمعوا الكنوز وقد ضلوا   تركوا الكنوز كما هيه.. الخ

أما عندما اجتمع السباع لاختيار من ينوب عنها، فقد عبرت كل منها عن شخصيتها عساها تصلح لهذه الإنابة، وكان التعريف هنا أكثر ميلا للجانب النفسي مما هو للجانب الحسي.

قال النمر: إن كان الأمر هناك يمشي بالقوة والجلد، والغلبة والقهر والحقد والحنق والحمية فأنا لها.

وقال الفهد: إن كان الأمر يمشي بالوثبات والقفزات والقبض والضبط فأنا لها.

وقال الذئب: إن كان الأمر يمشي هناك بالغارات والخصومات والعطفات والمكابرة فأنا لها.

وقال الثعلب: إن كان الأمر يمشي هناك بالحيل والعطفات والروغان وكثرة الإلتفات والمكر فأنا لها.

وقال ابن عرس: إن كان الأمر يمشي باللصوصية والتجسس والإخفاء والسرقة فأنا لها.

وقال القرد: إن كان الأمر يمشي بالخيلاء والمحاكاة واللعب واللهو والرقص عند ضرب الدف والطبل فأنا لها... الخ

وقد أعلن الأسد ملك السباع ان كل هذه «المواهب» لا تصلح في مثل هذه «المعركة» حتى رشح النمر كليلة أخا دمنة وتمت الموافقة عليه.

وفي ثالث يوم من أيام المناظرة نجد كل رسول يقدم ملكه الذي أرسله، فيذكر نقاط قوته وضعفه، وأماكن سكناه وسيرته ورعيته. هكذا تحدث ابن آوى عن الأسد ملك السباع، والببغاء عن العنقاء ملك الجوارح، والصرصر عن الثعبان ملك الهوام، والضفدع عن التنين ملك حيوان الماء. وقد حرص المؤلف أو المؤلفون ان يقدموا لكل رسول بمقدمة صغيرة يلخصون فيها شخصيته أيضاً. فقد نظر ملك الجن فرأى ابن آوى واقفاً إلى جانب الحمار وهو ينظر شزرا ويتلفت يمنة ويسرة شبه المريب الخائف الوجل من الكلاب. أما الببغاء فقد كان قاعدا على غصن شجرة بالقرب وهو ينظر ويتأمل كل من يتكلم من الجماعة الحضور وينطق فيحاكيه في كلامه. وعندما انتهى الببغاء من كلامه، نظر الملك يمنة ويسرة، فإذا هو يسمع نغمة وطنينا من سقف حائط كان بالقرب من هناك، وهو يترنم ويزوم ولا يهدأ ساعة، ولا يسكت. فتأمله فإذا هو صرصر واقف يحرك جناحيه حركة خفيفة سريعة تسمع لها نغمة وطنين كما يسمع لوتر الزير إذا حرّك. أما الضفدع فإن تقديمه كان أطرف من كل هذا. لقد لمحه الملك راكبا خشبة على ساحل البحر بالقرب هناك يزمر ويترنم بأصوات له تسبيحا له وتكبيراً وتحميداً وتهليلا لا يعلمها إلا هو والملائكة الكرام البررة.

معنى هذا ان تقديم الشخصيات كان تقديما دراميا من خلال فعل وحركة وليس تقديما وصفيا تقريريا.

ولعل أدق تقديم لشخصية حيوانية هو ما جاء على لسان اليعسوب أمير النحل وزعيمها الذي يشكر لله ما ألهمهم وعلمهم دقة الصنائع الهندسية من اتخاذ المنازل وبناء البيوت وجمع الذخائر فيها، كما أحل لهم الأكل من كل الثمرات ومن جميع أزهار النبات، وأن يُخرج من بطونهم شرابا حلوا لذيذا فيه شفاء للناس. ثم يتحدث عن أجزاء جسمه حديثا مفصلا يدل على مدى ما وصل إليه علم الحيوان عند العرب في ذلك الوقت وأن طنينه ليس إلا شكرا لله وتسبيحاً على ما خصه به من النعم والمواهب.

أما شخصيات الآدميين فقد خُصص لتقديمها اليوم الثاني من أيام المناظرة بحيث غطت اليوم كله فلم تجر فيها أي مساجلات بين الطرفين المتنازعين. ومع أنه جاء ان الذين حضروا المناظرة نحو سبعين رجلا مختلفي الهيئات واللباس واللغات والألوان، إلا أنه اكتفى بتقديم عُشرهم أي سبع شخصيات: إيراني وهندي وعبراني وسرياني من آل المسيح ورجل من تهامة قريش ويوناني وخراساني. ولما كانت هذه الشخصيات ـ شأنها شأن زعماء الحيوان ورسلها ـ يمثل كل منهم قومه، فإنها جاءت منسوبة لأقوامها دون ذكر أسمائها. والواقع أنه لم يذكر من أسماء الشخصيات في هذه المناظرة إلا أربعة: بيوراسب الحكيم ملك الجن، وأبو الحارث ملك السباع، وكليلة أخو دمنة، وشنقار وزير العنقاء ملك الجوارح. ومع ذلك فإن تحديد الأسماء هنا لم يسبغ على هذه الشخصيات فردية أكثر، بل ظلت ـ مثل بقية شخصيات المناظرة ـ أقرب الى التمثيل النمطي.

ونلاحظ ان تقديم الشخصيات الآدمية في اليوم الثاني للمناظرة كان يتم بجانبيها الايجابي والسلبي. أما الجانب الإيجابي فيكون على لسان صاحبها، بينما الجانب السلبي يأتي على لسان حكيم من حكماء الجن يسمى «صاحب العزيمة». وقد تساءل القاضي كيف يُطالب الشخص بذكر سلبياته وكلها «عليه لا له»، فقال حكيم الجن: «ليس من الإنصاف في الحكومة والعدل في القضية أن يذكر أحد فضائله ويفتخر بها ولا يذكر مساويه ولا يتوب ولا يعتذر عنها. مثال ذلك ما جاء في حديث الهندي:

الحمد لله الواحد الأحد، الفرد الصمد، القديم السرمد، الذي... خصنا بأوسط البلاد مكاناً وأعد لها زماما، حيث يكون الليل والنهار أبداً مشاويين، والشتاء والصيف معتدلين، والحر والبرد غير مفرطين. وجعل تربة بلادنا أكثرها معادن، وأشجارها طيبة، ونباتها أدوية، وحيوانها أعظم جثة مثل الفيلة... وجعل مبدأ كون آدم أبي البشر من هناك،... ثم ان الله تعالى خصنا وبعث من بلادنا الأنبياء، وجعل أكثر أهلها الحكماء، وخصنا بألطف العلوم سحراً وعزائم وكهانة. وجعل أهل بلادنا أسرع الناس حركة، وأخفهم وثبا، وأجسرهم على أسباب المنايا إقداما، وبالموت تهاوناً. أقول قولي هذا وأستغفر الله لي ولكم.

فاستدرك صاحب العزيمة قائلا:

ـ لو أتممت الخطبة وقلت ثم بلينا بحرق الأجسام وعبادة الأوثان والأصنام والقرود... وسواد الوجوه... لكان بالإنصاف أليق.

ولعل الجن هو أكثر الأطراف تجريداً، فلا أسماء لها ولا حتى لها أجناس أو أقوام تنسب إليها، إنما يشار إليها بمجرد ألقاب تدل على وظائفها مثل القاضي أو الملك، والوزير، ورئيس الفلاسفة، وحكماء الجن. ولعل ذلك راجع الى ان بني الجان ـ كما جاء على لسان حكيم من حكمائهم ـ أرواح خفيفة نارية تتحرك علوا، لا يراهم بنو آدم ولا يحسون بهم ولا يستطيعون مسهم مع أنهم يحيطون بهم. ولا يُستثنى من هذا إلا الجن الملقب بصاحب العزيمة، فقد جاءت شخصيته أكثر تحديداً الى حد ما عندما كان بنو آدم يتشاورون قبل مناظرة اليوم التالي، فقد رأوا إمكان رشوة وزير الجن وعلمائهم، أما صاحب العزيمة فقد أبدوا تخوفهم منه لأنه «صاحب الرأي الصواب والصرامة، صلب الوجه، وقح لا يحابي أحداً». وهكذا حصلنا على صورته النفسية، أما صورته المادية أو الجسمية فظلت كبقية شخصيات الجن هلامية لا يمكن الإمساك بها أو تحديدها، لا يُستثنى من ذلك الملك نفسه الذي قام بدور القاضي بالرغم من أنه مُنح اسما هو بيراست أو بيوراسب الحكيم ولقبا هو شاه مردان نسبة الى مملكته مردان. ولا شك ان ◁

خصنا الله وبعث من بلادنا الأنبياء وجعل أكثر أهلها الحكماء وخصنا بألطف العلوم سحراً وجعل أهل بلادنا أسرع الناس حركة وأخفهم وثباً وأجسرهم على المنايا إقداما وبالموت تهاونا



ذلك انعكاس لغموض فكرة الانسان عن عالم الجن.

أما أكثر الشخصيات جذبا للانتباه، فهي تلك الشخصية التي لم تظهر الا في اللحظات الأخيرة من المناظرة، وإن كانت كامنة منذ بدايتها، لأنها جماع الشخصيات الإنسانية التي اشتركت فيها. فقد تمثلت فيها جميع الأجناس والعقائد البشرية التي تأثر بها الفكر العربي الإسلامي في ذلك العصر إن ايجاباً أو سلبا، قبولاً أو رفضا. لقد تداخلت الشخصيات التي كانت تمثل أجناسها وعقائد أقوامها في عملية تكثيف ـ كما يحدث في الحلم ـ بعد ان احتشدت فيها ثماني عشرة نسبة وصفة، منها الديانات الثلاث، وسبع جنسيات هي: الفارس النسبة، العربي الدين، العراقي الأدب، الشامي النسك، اليوناني العلوم، الهندي التعبير.

تلك هي شخصية إخوان الصفا المثالية التي تقطرت فيها خلاصة الشخصيات، والتي كان حديثها آخر ما يستمع إليه القاضي والذي أصدر بعده مباشرة حكمه بأن السيادة حق للإنسان.

***

لقد وردت قصص أخرى متناثرة في بقية الرسائل، لكنها لم تولد من داخل النص، بل كانت دخيلة عليه، كشاهد عابر استُدعيَ لأداء شهادة عاجلة ثم انصرف. لهذا كانت قصصا قصيرة وليست طويلة النفس كهذه القصة أو المناظرة كما يطلق عليها مؤلفوها. لهذا لا عجب ان استخدمت في تلك القصص أدوات التشبيه وأفعاله دلالة على أن لها وجودا متميزا منفصلا تصله بالنص أداة التشبيه أو فعله، أما في قصتنا فلا وجود لمثل هذه الأدوات او الافعال، لأنها حياة دبت من سكون كانت جنيناً في أحشائه، فالوجود مستمر متواصل غير منفصل، تحول فقط المطلق الى نسبي، والأسماء الى شخصيات، والتصنيف العقلي الى معركة توضع وتنفذ فيها خطط الكر والفر، فيتميز الجنس عن الجنس والفصيلة عن الفصيلة والحيوان عن الحيوان بحيوية تخاطب الوجدان مباشرة، والعقول بطريقة غير مباشرة، وهو ما يفتقده التصنيف العقلي البارد الذي يحاول جاهدا ان يخاطب العقل والعقل يحاول جاهدا ان يستوعبه. ولعل هذا هو ما قصدوه بقولهم: «وجعلنا ذلك على ألسنة الحيوانات ليكون أبلغ في المواعظ، وأطرف في المنافع، وأظرف في المسامع، وأغوص في الأفكار، وأحسن في الاعتبار».

ولقد دخل الحيوان ساحة القضاء بعد ان تخلى على بابها عن مخالبه وأنيابه وأسلحته التقليدية، لأنه سلم منذ البداية بعدم جدواها أمام ذكاء الانسان. وكانت هذه بداية هزيمته: تسليمه منذ بدء المناظرة ان ما لديه من أسلحة لا يتكافأ مع سلاح الانسان. ولهذا أعاره المؤلفون بدلا منها عقل الإنسان ولغته حتى يستطيع الوقوف أمامه موقف الند للند، وهي إعارة ليست جديدة في تاريخ الأدب، بل هي قديمة قدم أول قصة من قصص الحيوان في تراث البشرية، بل هي قديمة قدم الانسان الأول الذي أسقط إنسانيته على كل ما حوله جماداً أو نباتاً أو حيوانا.

ومع ان هجوم الحيوان العنيف على الإنسان من ناحية، وأخطاء الإنسان وجرائمه التي لا سبيل الى إنكارها على مر التاريخ من ناحية أخرى، جعلتنا نحن متتبعي هذه المناظرة التاريخية نتعاطف مع الحيوان، ونقف ضد أنفسنا، إلا أننا ما نلبث ان نجد المناظرة تنتهي بإصدار القاضي حُكْمه بسيادة الإنسان. وكانت الحجة الوحيدة التي خرس أمامها دفاع الحيوان، وزها بها عليه الإنسان، أنه وُعد بالجنة والثواب، وهو ما لم يوعد به الحيوان، ولقد حاول الحيوان أن يرد بأن الإنسان وُعد كذلك بالنار والعذاب، فكان رد الرد ان الإنسان خالد على أية حال وهو ما حُرم منه الحيوان.

وبسماع هذا الحكم نفيق من هذا الحلم، لندرك أننا قد اندمجنا على مدى أربعة أيام بمقياس الفن في لعبة فانتازية، كان الإنسان هو مبدعها، ولهذا استحق ان يكون الحكْم له في النهاية، فهو منه وله. وأن اللعبة لم تكن إلا لوناً من ألوان تأنيب الضمير أو النقد الذاتي كما نقول بلغتنا المعاصرة، تلجأ إليها البشرية عن طريق الفن عساها تتطهر ـ أو على الأقل تتخفف ـ مما يثقلها من ذنوب وأخطاء في حق نفسها وحق غيرها معا. «عسى أن يتأمل المتأمل في هذه الرسالة، وينتبه من نوم الغفلة، ويتعظ من مواعظ الحيوانات وخطبهم، ويتأمل كلامهم وإشاراتهم . . .» على حد قول إخوان الصفا في نهاية قصتهم.

هذه المحاكمة لون من ألوان تأنيب الضمير أو النقد الذاتي تلجأ اليه البشرية عن طريق الفن عساها تتطهر مما يثقلها من ذنوب وأخطاء في حق نفسها وحق غيرها معاً

إنها إذن محاكمة الإنسان لنفسه، وزع فيها الأدوار على من جعلهم يمثلون جوانب هذه النفس، فأعطى جانب الاتهام للحيوان (لأنه ملموس ـ إذا قورن بالجن ـ وفي بعضه عنف) وجانب العدل والفصل في القضية للجان (وربما لأنه والعدل يجمعهما التجريد والخفاء)، وخص نفسه بجانب الدفاع عن نفسه، ثم ترك الجوانب الثلاثة تتصارع بالعقل وتتبارى بالكلمة، لتكشف له حقيقته بلا مواربة ولا مجاملة.

وقد تنتابنا ريبة ـ ولو للحظات ـ في أن يكون هذا الحكم مسبقا، وأن يكون هناك تواطؤ بين الإنسان والجان ـ برغم تظاهر الجان بالتعاطف مع الحيوان بل بضم صوته إليه أحياناً في الشكوى من الإنسان ـ وذلك بسبب ترتيب إخوان الصفا للموجودات في رسائلهم السابقة ترتيبا يجعل الإنسان في مرتبة أعلى من الحيوان. فمن المنطقي إذن ان يجيء الحكم الصادر في هذه المحاكمة متسقا مع ذلك الترتيب مؤيداً له، وبذلك لا تكون المناظرة سوى محاكمة صورية أشبه بتلك المحاكمات السياسية في النظم الديكتاتورية، غير ان المناظرة كانت من الاتقان والإقناع ـ إقناع فني يخاطب الوجدان وإقناع منطقي يخاطب العقل ـ بحيث لا ترتفع هذه الريبة أبداً الى مرتبة اليقين.

وبسبب طبيعة هذا العمل الفني الفريدة، فهي أكثر من ان تكون مجرد مناظرة كما أطلق عليها مؤلفوها، لأن بها وشائج وثيقة القربى من الفن القصصي برغم أنها ظلت في نطاق المشادة العقلية لا تتجاوزها الى انفعال يحتد معه صوت أو يمتد بسببه مخلب حيوان أو خنجر إنسان، فما يدل على المستوى الحضاري لمن شاركوا في هذه المحاكمة الفنية ولمؤلفيها معا. وهذا التعقل الشديد هو الذي يجعلنا نحس بخفوت عنصرها الدرامي أحياناً ورغم ذلك فهي تمت إلى الفن القصصي بعدة وشائج في مقدمتها هذا الحوار نفسه بذكائه ويقظته وخصوبته بين طرفين متنازعين متكافئين، مما يجعل العنصر الدرامي حاضرا برغم خفوته، بالإضافة الى الأسلوب التصويري البسيط المتدفق لا تزينه محسنات بلاغية إلا حين تكون لها وظيفتها الفنية، ثم تصوير الشخصيات تصويراً حيا نابضاً بأبعادها الحسية والنفسية، أو الظاهرية والباطنية.

ولما كانت هذه الشخصيات تضم حيواناً يتحدث وجاناً يقضي بين متنازعيْن فضلا عن حضور الإنسان، فإننا يمكن ان نعد هذا العمل ـ من حيث الشكل ـ قصة فانتازية. ومن ناحية أخرى فإنه لما كان موضوعها في الظاهر ذلك النزاع الأبدي بين الإنسان والحيوان، وفي الحقيقة بين الإنسان ونفسه، فإننا يمكن ان نعده ـ من حيث الموضوع ـ قصة فلسفية. فهي إذن قصة فانتازية فلسفية حوارية لا بالمقياس المعاصر للقصة بل بمقياس المرحلة التاريخية التي ألّف فيها، فليست القصة المعاصرة هي القصة الوحيدة التي عرفها العالم بل هي مجرد مرحلة سبقتها مراحل وستتلوها مراحل.

لقد كان هدف إخوان الصفا ان تكون شكاية الحيوان من جور الإنسان مجرد جزء من رسالتهم الثانية والعشرين، الغرض منها الاستفاضة فيما بدأوا به هذه الرسالة بما يدل عليها عنوانها «في كيفية تكوين الحيوانات وأصنافها»، غير أن الشكاية ما لبثت ان تألقت وتميزت وتفردت عن بقية الرسائل لتصبح عملا فنيا يعبر عن الإنسان من خلال الحيوان، وليس دراسة علمية تعرِّف بالحيوان من خلال الإنسان. □

◆

(١) رسائل اخوان الصفا، تحقيق خير الدين الزركلي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٢٨، مقدمة الدكتور طه حسين.

(٢) تداعي الحيوانات على الانسان، دار الآفاق الجديدة. عن النص المنشور في القاهرة عام ١٣١٨هـ. الموافق ١٩٠٠م. بيروت، ١٩٧٧، قدم لها فاروق سعد.

عبد الكريم العودة

توقيعات على رمل الخليج

(١)

ينسكب الشارع في عينيك كقطرة زيت
تزدحم الاوجه والحيطان
وينتصب الافق امامك،
مملوءا بصهيل الموت
لا تعرف درب العابر،
أو يعرف دربك
لا تدرك صمت الواقف،
أو يدرك صمتك
لا تبصر حتى نفسك. . .
فالفجر الصادق مذبوح، بوريد الشمس.
والبحر يمد يديه غريقا
ما اهونه من بحر

(٢)

«هوليا . . . هوليا»
سواعدنا تشرب الملح، لا ترتوي
واحلامنا تتكسر عند الصخور،
مع الموج

ترحل عند المساء،
الى جهة يسكن الخوف احشاءها
هنالك رمل على الطرقات،
هنالك رمل يسد المنافذ. .
يبني جدارا من النار/ تلتهم النار كل الخطى
والظلال التي حولها
وتترك ما شيدته الليالي الجياع،
جنة يابسة. . . !

(٣)

يعلقني الرمل من شفتي
يقبلني فوق نار تجاهر بالمعصية
يشكلني عشبة تتوهج في الليل
تنبت شوكتها في الكهوف وتورق بين الزوايا
الخفية، بين العشاش
وفي الاقبية
هي الآن قادمة: عشبتي
عشبتي الآن عاشقة، تتسلقني
عشبتي تتوحد بي،
مثلما يتوحد ليل المدينة والمئذنة!
وحين تمارس شهوتها: عشبتي، تتطاول. .
تنفض عنها رمال الخليج التي شاب مفرقها،
قبل يوم الولادة. . . .

(٤)

اجيء. .
وفي قبضتي عشبة
سأثقب فيها رداء الخليج
الصفيق

•
عبد الكريم العودة: شاعر من المملكة العربية السعودية، ورد اسمه في «القوائم السوداء» السلفية.



حليم بركات

■ أغلقتْ الطائرة ابوابها، فكبّلت حزام السلامة وتراخيت في مقعدي مطمئنا بعد فترة غير قصيرة من الاضطراب والترقب. سررتُ خصوصاً ان الطائرة تحركت في الوقت المعين فلن تفوتني الطائرة الاخرى التي ستقلني من نيويورك الى مدريد فالدار البيضاء حيث سأشترك في مؤتمر كان قد بدأ.

ببطء توجهنا الى المدرج، الاّ ان الطائرة لم تلبث ان حادت جانبا وتوقفت فبدأ الاستفسار. شرح القائد باقتضاب ان عاصفة ممطرة تجتاح نيويورك فقرروا ان ينتظروا هنا.

ناديت المضيفة مضطربا وجلاً وقلت إنني في هذه الحالة افضل عدم متابعة رحلتي لأنني حتما لم اتمكن من الوصول قبل موعد اقلاع الطائرة التي ستقلني الى مدريد. أكدت لي ان النزول مستحيل، ولكنها حاولت ان تطمئنني بأن جميع الطائرات ستتأخر وبأنهم سيتمكنون من اعادة ترتيب مواعيد سفري في حال اقلاعها قبل وصولي.

مرة اخرى استرخيت في مقعدي دون ان أتمكن من التغلب على اضطرابي الظاهر. ادركت انه ليس من اختيار ولا بد من أن أسلّم نفسي لقدر الآلة، فقررت ان اشرب كأسا وأقرأ وأصغي للموسيقى. وليحدث ما يحدث. عبثاً أقنع نفسي بأنني «تحول دائم» على النقيض من العربي الذي يقول «أنا ما كنت» ومن الامريكي الذي يغني «أنا ما أنا». لأغني اذن مع الفرنسي «ما سيكون سيكون».

أطلب كأساً من الويسكي فأجده اقرب الى الماء. أصغي للموسيقى دون ان اتمكن من التغلب على الضجر. اقرأ دون ان افهم. وأنتبه ان سيدة عجوز تستأذنني بالدخول الى مقعدها قربي. أقف لها باحترام وارتباك. وقبل ان تستقر في مقعدها تقول بدعابة: آسفة لخيبة أملك. كنت ولا شك تفضل ان تجلس قربك صبية جميلة وليس عجوز قبيحة.

اضحك دون ان اجد ما اقول وأعود اكتب بعض ملاحظاتي. وتتفحص ما اكتب فتسأل: تكتب بالعبرية؟

ـ لا بالعربية.

وينبسط وجهها كما لو انها تفاجأت بحقيقة مزعجة، فتشرح لي بعد تردد انها كانت تحضر لقاء في البيت الابيض بمناسبة تقليدها وساماً لعملها الدؤوب في جمع الاموال لاسرائيل. ولما تابعت حديثها رغم انزعاجي الظاهر، فكرت ان اقول لها في سبيل النكاية انني عضو في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، ولكنني كنت لا أزال احتفظ بعقلي. لا فائدة من المواجهة في هذه الحالة. انسحبت الى عالمي الداخلي كالسلحفاة وانتظرت تحرك الآلة التي ابتلعتني الى جوفها وترفض ان تفرزني خارجا فسلمتها قدري.

وكي اضع حدا للحديث، وضعت السماعة على أذنيّ، وبحثت عن محطة الموسيقى الكلاسيكية. كم كان سروري عظيماً عندما ادركت أنني أصغي لاوبرا ريتشارد فاغنر «الخاتم».

نزعت السماعة تواً، وسألت جارتي: هل تحبين فاغنر؟

ـ أكرهه.

ـ لماذا؟

ـ لأنه نازي.

ـ تعرفين متى عاش؟

ـ لا يهمني.

ـ يجب ان يهمك. توفي عام ١٨٨٣، ست سنوات قبل ان يولد هتلر. كان فاغنر يحلم بقيام مجتمع اشتراكي. ويقال انه حين كان قائدا للاوبرا الملكية تجرأ ان يواجه ملك ساكسوني وطلب منه ان يقف الى جانب الطبقات العاملة المستغلة. ماذا كانت النتيجة؟ أمر الملك بنفيه لزمن بعيد. في منفاه كتب كراساً حول الفن والثورة وقصيدة الخاتم.

وتوقفت عن الكلام فقد ادركت ان السيدة وضعت السماعة على أذنيها. على الاغلب انها تستمع الى فرانك سيناترا. اتجاهلها بدوري وأعود أصغي لفاغنر مأخوذاً بذلك الصراع العنيف بين الحب وشهوة القوة. أعرف تماما ان الانسان هو المسؤول عن انقاذ الآلهة كما كان مسؤولا عن خلقهم. لن ينقذ الله أمي قبل ان احررها من تسلطه على مصيرها. هل أنقذه بموت أمي؟ من ينقذ من ايها المؤمنون الذين ورثتم ايمانكم كما ورثتم اسماءكم ولغتكم وجنسكم؟ عكس ما تقولونه، الآلهة هم الذين سقطوا بالخطيئة والانسان وحده هو الذي سينقذهم. أوافقك كليا يا فاغنر. أنت على حق ان الارض الأم هي مصدر الحكمة، والفنان يعيش في اعماله. موته حياة عمله. ولكن ما معنى اللاحياة واللاموت؟

اسأل فاغنر بعد الكأس الثاني (ودون ان تسمعني جارتي): هل شاهدت طائر الحوم؟ هل شاهدت مصرعه؟ لو فعلت ذلك لأوحى

لك بأعظم موسيقاك. اعرف انك لم تفعل. مَنْ مِنَ المبدعين اعطى اعظم ما يمكنه ان يعطي؟ لذلك اسمح لي ان اخبرك شيئاً عنه. أنا متأكد انك تحب ان تسمع شيئا عنه. انت تحب الرموز القوية. له علاقة وثيقة بالريح، فجناحاه الكبيران اشرعة تمخر به بحر السماء. عنقه مثل جسر بين جزيرتين. كبير، متكبر، عنيف، هادىء داخل العواصف، مهاجر باستمرار بين الجنوب والشمال (بين مخاطر الجنوب ومخاطر الشمال) مدفوعا بالعطش والجوع والشبق والدفء. كلما عبر عالما تكشّف له عالم آخر. له تاريخ مع المسافات الشاسعة والآفاق المتفتحة عن آفاق ارحب من رؤياه. وله ايضا تاريخ مع الانسان. عرفه صياداً ماهراً فنشأ على الحذر منه، ولكن الحذر لم يخفّف كثيرا من رغبته الجامحة بالمغامرة والهجرة دائما بين مناخات الارض.

ولاحظت انني اتكلم الى فاغنر بدل ان استمع لموسيقاه، فأصغيت ولكن خيالي عاد يسافر بي الى اجواء اخرى.

بعد انتظار ساعة ونصف الساعة وأنا مأخوذ بتخيلاتي، أعلن القائد ان العاصفة توشك على الانتهاء وانهم سيبدأون بالتحرك خلال دقائق.

لفظتني الطائرة الى الخارج في نيويورك، فوجدت ان طائرتي الاخرى كانت قد اقلعت. عبثاً حاولوا اعادة ترتيب مواعيدي واستعادة حقائبي، فأدركت ان الآلة لم تلفظني خارجا وانني أسعى جاهدا ضمن آلة اكبر. أشكو للمسؤولين، بعد ان اقف في صفوف طويلة قبل ان أصل اليهم. فأكتشف انهم هم ايضا قطعة صغيرة في تلك الآلة الكبرى. لم اجد بينهم من يتحمل اية مسؤولية او حتى ان يتكلم حول مشكلتي لأنها خارج اختصاصاتهم الضيقة. كل شخص مسؤول وغير مسؤول في الوقت ذاته. لا أحد يستطيع ان يفعل شيئا لتصحيح الخطأ.

تراكضت في دهاليز النظام الرهيب وحيداً حائراً قلقاً غاضباً. وتمهلت مدركاً ان كل ما استطيع ان افعل هو ان انتظر حتى تفرزني الآلة الى الخارج مشوّهاً في صميم داخلي.

وخلال الانتظار اكتشفت فجأة انني اضعت فلوسي فضاع صوابي. فتشت جيوبي باضطراب مرات فلم اجد شيئاً. هل اوقعتها؟ أين؟ هل نُشلت مني دون ان احس؟

اتصلت بميه لكي تستضيفني تلك الليلة فأقبلت ملهوفة وانتشلتني مشوهاً من فك الآلة. حملتني الى شقتها أشلاء ووضعتني سوية قطعة قطعة. شربنا وتناولنا العشاء وأصغينا لموسيقى هندية فيما تحدثني عن تجاربها ضمن آلة الزواج الذي دخلته منتشية وتتراكض في دهاليزه الآن بحثاً عن مخرج او مدخل. وأثناء الحديث كنت استعيد صورتها فتاة مليئة حيوية مرحة ترقص حافية في سهرات عامرة.

وجدت نفسي اضحك دون انقطاع عندما خطر لي ان الذي نشلني اتصل بصديقته ودعاها الى مطعم فخم ثم الى مرقص ونام معها في فندق من الدرجة الاولى على حسابي.

شاركت ميه الخاطرة التي اخترقت ذهني مثل البرق في ليلة مظلمة، فقالت: المهم انك خرجت من بطن الحوت يا يونان الكفروني.

ـ نخرج من حوت لندخل آخر.

ـ من المتشائم أنت أم أنا؟

ـ لا انت ولا أنا، النظام نفسه هزيل.

ـ ربما تريد مزيدا من القهوة؟

ـ نصف فنجان، ارجوك. قهوتك طيبة.

وفي اليوم التالي تمشيت في الجادة الخامسة بين «الفيليج» و«السنترل بارك» اراقب الناس وواجهات المحلات في محاولة للتحرر من الاضطراب الذي ولّده النظام في نفسي كما أحل الخيوط التي انلفت حول داخلي.

وفيما أتمشى أبصرت فجأة رجلا اسود يتقدم نحوي، ويقصدني بالذات. حاولت ان اتجنبه ولكنه أشار لي: أنت!

وتوقفت لا ادري ماذا اقول أو افعل. تقدم وسألني: يهودي؟

قلت: لا.

ـ ايطالي؟

ـ لا.

وابتسم مسلّما بالعربية: السلام عليكم.

وشعرت بانشراح هائل فأدركت انني مستعد للذهاب الى المطار. عدت في طائرة مروحية صغيرة حسبت مرات ان العاصفة ستحطمها، فتناولت مفكرتي وكتبت فيها: «لا استغرب أن يحدث لي شيء، بما فيه الموت، بعد ٢٤ ساعة مليئة بالمفاجآت.»

ولما خرجت من جوف الطائرة تمنيت لو ان السيدة المجنونة حجزت لي مكاناً على بساط الريح. □



جزء من رواية بعنوان «الحوم» تصدر قريباً عن دار «توبقال» في المغرب.
وهي رواية ـ سيرة ذاتية، تجمع بين الواقعية والخيال، وتسجل العودة الى أيام الطفولة في قرية سورية صغيرة.

◆

حليم بركات:
كاتب من لبنان، يكتب القصة القصيرة والرواية والدراسة.
من مؤلفاته المطبوعة: رواية «ستة أيام» ورواية «عودة الطائر الى البحر».
وأول رواية صدرت له كانت في سنة ١٩٥٦.
وله أيضاً كتب عديدة في الاجتماع.



بندر عبد الحميد

مطار في صحراء

الدموع تغسل الممرات
وتجرف باقات الزهر
بعد قليل تصل طائرة أخرى
ـ أوراقك
اسم امك
شهادات الولادة والانتحار
الاشكال الهندسية لوجهك
خاطفو الطائرات ورجال الجمارك يضحكون
والحقائب تتناثر.
التوقيع صورة حشرة ميتة
الطوابع الجنسية
الأوراق
ألوان المسافرين..
شدوا الأحزمة
ثمة شجرة صغيرة في الصحراء
تشبه ظلك،
على الارض التي تحبها

حب ٨٨

هذه الزهرة لم يقطف مثلها أحد
شفتاك المحروقتان باللهاث
تعزفان اغنية حب
وتلمعان
تحت ضوء متكسر

بندر عبد الحميد:
شاعر من سورية، يكتب الشعر والدراسة الأدبية والرواية. ويعمل حالياً أمين تحرير مجلة «الحياة السينمائية» التي تصدر في دمشق.
له خمس مجموعات شعرية مطبوعة، أولها «كالغزالة تصوت الماء والريح» سنة ١٩٧٥.
وأخر نتاجه هو رواية «الطاحونة السوداء» في سنة ١٩٨٤



من رصيف بعيد
أية أصابع تمشّط شعركِ كل يوم
حينما تغيبين
كزهرة في أعماق المحيط.

السقوط في الحب

ما هذا الصداع الغريب
ونحن نعترف ونتساقط
نهذي ونتساقط
وليس بين شفاهنا
إلا أشلاء الكلمات
والمياه المقدسة.
يلمع البرق
في أطراف أصابعك
وهي تلمس يدي
هذه صورة البراكين الصغيرة
في أعماقنا المجهولة
تتذكر أسماءنا
وأغانينا المنهوبة
قبل أن نعترف ونتساقط
ونصير تمثالاً من الشمع
على بوابة الصحراء

الكارثة

الطبول تقرع في المساء
ما الذي يحدث
لا احد يسمع
المشاعل تحرق الضباب
والطبول تقرع
منذ عشرين قرناً
في موعد الكارثة
وفي النافذة المهشمة
طفل يهز رأسه ويضحك
يضحك
وفي يده لعبة محطمة

أنـا

أنا الأمير الصغير
للذكريات الحلوة
مع الناس والأشجار
في كوكب متفجر

انهم يشوهون وجهك
أيها الصديق القديم
ديمقريطس

النظريات والهموم
والأمراض الجديدة
في المكاتب والصحف
والسيارات المسروقة

وفي شارع قديم
الحياة والحب
والفن
وأنا



زهرة الطيـن

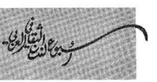
أيتها الآلهة القديمة
آلهة الشمع والطين
آلهة الخير والصيد والمطر
دعي هذه الفتاة الطيبة
تنطق بما تريد
تلوث شفتيها بالقبلات المحرمة
وتكحّل أجفانها بأحلام الحياة الحلوة
تشتاق وتشكو
تقطف تفاحة الحب
تكسر قضبان سجنها المعتم
تمسح وجهها بجناح طائر غريب
تنتشي بالرغوة المقدسة
تضحك وتتألم
تشتهي وترفض
تتفتح زهرة في الطين

بيـان

لست مرشحاً لأية دورة انتخابية
لست شريكاً لأي سمسار
اطمئنوا أيها الرعاة
لن أترك من يدي
هذا المقلاع

الرحلة القادمة

قليلاً قليلاً
سأبتعد عن أصدقائي القدامى
عن الراقصين والنائمين
عن الملائكة والمشاغبين
عن المغامرين والمهزومين
الذين يتغيرون مع الطقس
والذين لا يتغيرون
سأرمي كتبي في الهواء الطلق
وأمدّ يدي إلى يدك
ونطير بين الناس والأشجار



أزمة الكتاب مع دور النشر العربية

عماد بشير

عماد بشير: باحث من لبنان. يدرس حالياً الدكتوراه في علم البيبليوغرافيا وعلم الفهرسة في جامعة لندن.

■ أسبوع لندن الثقافي العربي الذي شهدته العاصمة البريطانية بين السابع والثالث عشر من شهر تموز ١٩٨٨ ضم في برنامجه معرضاً للكتاب العربي استمر طوال ايام الاسبوع. هذا المعرض شكل جزءاً أساسياً ومهماً من البرنامج الثقافي الذي احتوى بالاضافة الى ذلك على أمسيات شعرية وقراءات مسرحية وموسيقى وألحان وموشحات.

في هذه المقالة الصغيرة سوف أتعرض لما احتواه معرض الكتاب من انتاج فكري عربي محاولا تتبع ومراقبة اهتمامات دور النشر العربية في علاقاتها وتطبيقاتها لمواصفات وشروط النشر العالمية فيما يتعلق بأمرين:

١- الأمر الأول وهو الوصف المادي الخارجي للكتاب العربي وتكامل مواصفاته البيليوغرافية.

٢- الأمر الثاني وهو المحتوى البيليوغرافي الداخلي للكتاب العربي من بيليوغرافيات ومراجع وفهارس ولوائح محتويات وما شابه ذلك.

بالنسبة الى الأمر الأول، فقد لوحظ ان بعض دور النشر ما زال متأخراً في هذا المجال. وقد ظهر هذا بوضوح في جناح الكتاب اللبناني بشكل عام حيث ان بعض الكتب ما زالت حتى الآن ونحن في أواخر القرن العشرين تطبع وتنشر من دون أي تاريخ يحدد سنة النشر، ومن دون أي اشارة ما اذا كانت الطبعة هي الطبعة الأولى أم لا.

والأمور تسوء اكثر عندما يقع البصر على كتاب يحتوي على اكثر من عنوان، فعنوان الغلاف الخارجي إما أطول وإما أقصر من العنوان المطبوع داخل الكتاب. وأكثر من ذلك فإن بعض دور النشر وخاصة اللبنانية منها لا تزال تهمل ذكر عنوان دار النشر او الناشر نفسه، فيظهر الكتاب محتوياً على اسم الناشر، ولكن من دون عنوان.

ربما من المفيد الاشارة هنا الى أن هذه النواقص في المعلومات البيليوغرافية التي يجب ان تظهر في كل كتاب عربي مطبوع بشكل تام وسليم تؤثر تأثيراً مباشراً على مستقبل الكتاب العربي والاعتماد عليه كمرجع علمي خلال اعداد البحوث والدراسات من قبل الباحثين والدارسين وخاصة في الجامعات والمعاهد التعليمية العالية.

ولكن على الرغم من هذه العيوب التي ظهرت في بعض الكتب المنشورة في لبنان، فإنه بالمقابل نجد بعض دور النشر العربية الموجودة في لندن قد أحيت الأمل من جديد بإمكانية الارتقاء بالكتاب العربي الى مصاف الكتاب الغربي فيما يتعلق بمواصفاته البيليوغرافية واحتوائه على كل المعلومات التي يحتاج اليها المفهرس أو المصنف عندما يريد اقتناء أو حفظ او استرجاع هذا الكتاب من بين عشرات الآلاف من الكتب التي قد توجد في مكتبة جامعية كبيرة او مركز معلومات وأبحاث ضخم. من هذه الدور أخص بالذكر دار رياض الريس للكتب والنشر، حيث ظهر جلياً الجهد الذي بذله الناشر في اخراج وطبع كتبه، فالمعلومات والمواصفات البيليوغرافية موجودة في الكتاب كاملة من مؤلف وعنوان وناشر وعنوان ناشر وسنة طبع وحقوق الطبع والترقيم الدولي الموحد للكتب (ISBN) وبطاقة فهرسة خلال النشر (CIP) ومعلومات عن المؤلف وملخص عن الموضوع على سترة الكتاب (DUST JACKET) وعناوين جارية موحدة (RUNNING TI-TLES) داخل كل صفحات الكتاب وأيضا سعر الكتاب وذكر اسم مصمم غلاف الكتاب في معظم الأحيان.

اما بالنسبة الى الأمر الثاني الذي يتعلق بالمحتوى البيليوغرافي الداخلي للكتاب العربي من بيليوغرافيات ومراجع وفهارس ولوائح محتويات وما شابه ذلك، فالحال فيه ليست أفضل من الأولى حيث قد تجد فهارس وبيليوغرافيات في كتاب ما وتفتقدها في كتاب آخر مع العلم ان هذين الكتابين صدرا عن دار نشر واحدة. وفي هذا دليل على عدم اتباع سياسة نشر واحدة كأن قضية إلحاق بيليوغرافيات وفهارس بكل كتاب يحتاج الى ذلك هي قضية مزاج ومصادفة عند الناشر. الدار الوحيدة من دور النشر اللبنانية التي اتبعت سياسة واحدة في هذا المجال هي «مركز الدراسات الوحدة العربية» حيث تم الاعتماد على الفهارس بمختلف اشكالها من فهارس أعلام وأماكن وموضوعات وكذلك على البيليوغرافيات في معظم مطبوعاته. اما دور النشر العربية الموجودة في لندن، فبرز منها في هذا المجال مجدداً دار رياض الريس للكتب والنشر.

يمكن القول إن الكتاب العربي بشكل عام ما زال يفتقر الى ناشرين عالميين يبذلون جهودهم، ويصرفون طاقاتهم من أجل اصدار كتاب عربي بالمعنى العلمي الصحيح لأن عدم اتباع مواصفات عالية واحدة من شأنه ان يؤثر على الكتاب العربي تأثيراً سلبياً واضحاً. وحتى نتحاشى هذه السلبيات والعيوب لا بد من ان يحتوي كل كتاب عربي على كل المواصفات البيليوغرافية كاملة. وهذه المسؤولية تقع على عاتق الناشرين قبل المؤلفين، لأن الناشر بيده سلطة رفض كل مشروع كتاب لا يحتوي على هوامش بيليوغرافية ومراجع وفهارس. وأيضا فإن الناشر هو الوحيد القادر على الارتقاء بالكتاب العربي الى المستوى المطلوب عالمياً حتى يأخذ هذا الكتاب مكانه الصحيح في كل المكتبات ومراكز المعلومات العربية فيها والعالمية وحتى تكون مواصفاته كاملة في كل التسجيلات البيليوغرافية التي أصبح معظمها الآن يتم عبر الحاسب الآلي. وانه لمحزن جداً ان ترى تسجيلة بيليوغرافية آلية خاصة بكتاب عربي لا تحتوي الا على اسم المؤلف وعنوان الكتاب واسم الناشر في حين نرى الكتب الاجنبية لا تترك معلومة وصفية واحدة صغيرة تميزها عن غيرها إلا وتذكرها.

والأهم من ذلك كله ان الناشرين العرب ينبغي لهم ان يأخذوا بعين الاعتبار ويقدروا كونهم ناشرين قادرين (اذا أرادوا) ان يرتقوا بالكتاب العربي الى المستوى المطلوب حيث ذلك يشكل عاملا مساعداً على تحقيق عدة اشياء منها:

١- سهولة وصف الكتاب وتمييزه عن غيره من الكتب.

٢- سهولة فهرسة الكتاب وتصنيفه.

٣- جعل الكتاب العربي مصدراً للباحث أو القارىء للحصول على كتب ومراجع اخرى تهمه.

٤- سهولة قراءة الكتاب ومعرفة محتوياته بسرعة من خلال لائحة محتوياته وفهارسه □

حكاية الديك الفصيح

رياض بيدس

■ كل شيء سكن في البيت، حتى الدوري طار مرعوباً وحلّق في السماء. وتوقفت البنت الطويلة ذات الضفيرتين الطويلتين عن جلي الصحون والطناجر التي كانت تصدر طقطقة، ورفعت الجدة عنقها وهي تحمل كيس العدس بين يديها، ثم وقف الشابان في قفزة واحدة، كنمرين شرسين استعدا لكل شيء. وبالمقابل رشقت الجارة الشابين بنظرات لماحة وسريعة، اذ ان الباب كان مفتوحاً على مصراعيه والشمس الساخنة كانت تلهب خشبه المسوّس. قال الشاب الكبير لأبيه القاعد على طرّاحة على الأرض: «قل ثانية ماذا تريد؟». عبث الوالد المجدور الوجه والاقرع بشعر لحيته النافرة كالمسامير، وشقشق بعينيه الكليلتين الى ولديه الصغيرين، فهو ما زال يعتبرهما صغيرين رغم انهما شبّا وتجاوزا العشرين، وقال وهو يحاول ان يستدر عطفهما الذي تحوّل الى شراسة: «اقعدا.. هل قلت شيئاً سيئاً الى هذه

◁



◆
رياض بيدس:
قصاص من فلسطين المحتلة له مجموعة قصصية مطبوعة بعنوان «المسلك»

الدرجة؟» فما كان من الأخ الكبير الا ان قال غاضباً: «أسمعك ترددها دائماً. . ». ولعب الأب بحبات مسبحته البرتقالية اللون وتمتم قائلاً: «إيش؟». قال الكبير بضجر: «انس ما كنت تردده. . عيب على زلة في مثل سنك ان يحكي مثل هذا الكلام. . » والتفت الأب اليه مثبتاً أنظاره في وجهه: «إيش أنسى؟! هذا حقي وليس حقك. تريدني ابقى هكذا؟ لا أريد التدخل في شؤون أحد منكم. . يكفي. أريد حقي وهذا هو. . ». كظم الولد غيظه متسائلاً: «وما هو حقك أيها الاب الكبير؟». ازدرد الأب ريقه متضايقاً وشعر ان العيون تحاصره في الزاوية التي يجلس فيها مغموماً مثل قفّة الهمّ، فقال منفجراً بغيظ لم يحاول اخفاءه: «باستطاعتك ان تحكي الأشياء بشكل ألطف. أنت من صلبي ولولاي ما كنت في هذه الحياة. انت كافر بنعمتي وأنا ابوك. ما أفهمه قد تفهمه فيما بعد أو قد لا تفهمه. . ». قاطعه الابن محتداً: «بلاش فلسفات فاضية. . ثم أنا ابنك وابن أمي. اياك أن تنسى اني ابن امي ايضاً. كما ان اخي هذا ايضاً ابن أمي. والاخوة المتزوجون هم ابناء امي ايضاً. هل تفهم؟!». ونتف العجوز شعرة بيضاء من لحيته وداعب مسبحته بحركات عصبية، فتساقطت حباتها بتتالٍ اريب مريب. قال الأب بعد أن أخفض رأسه واسترخى: «ما رأيك انً تخرس؟ الحيوان يحترم من أنجبه. . وأنت تحكي معي كما لو كنت أصغر منك. . اخرس. . ». قال الابن: «لن اخرس!». صاح الأب رافعاً رأسه ومرتجفاً: «تهددني في بيتي. . هذه آخرتها. أخرج! وسأفعل ما يحلو لي». ضحك الابن: «وما هو الامر الذي يحلو لك؟». ضرب الأب المسبحة بالأرض وفنجر عينيه قائلاً بغضب جامح: «بدي اتجوز. . ان قلت. . ». ولم يكد الأب يلفظ هذه الكلمات التي اشعلت نار ابنه، حتى قفز الابن عليه كازاً على اسنانه ومستشرسا. حاول الاب أن يتقي هجمة الابن، لكنه ما استطاع ان يداري ذلك. وانهال الولد ضرباً على ابيه وهو يقول بصوت صارخ وشبه مبحوح: «بدك تتجوز يا جيفة. . يا عظام الكلب. . بدك تتجوز. . يا حيف الرجال عليك. فقعت أمي وناوي تتجوز الآن. امي التي كانت تحميك ماتت. ترابها ما جف بعد وبدك تتجوز يا نذل الرجال؟!». وانهالت الصفعات والضربات والركلات والبصقات والاهانات على جسم العجوز المنهك والمتعب. وما استطاع أحد ان يفصل بينهما سوى الجدة التي تقدّمت من الولد وطلبت منه باستجداء وتوسل مرير ان يعفو عن ابيه الكبير. وبعد ان شعر الشاب انه قام بواجبه على خير وجه سحب نفساً عميقاً، وكفّ عن ضرب أبيه، وقال بانفاس متقطعة: «يا لئيم. . يا ناكر الجميل. . يا وجه النحس. . يا عظام الكلب. . انظر الى شكلك في المرآة. . تريد ان تتجوز ايها البشع. . من تقبل ان تنظر اليك. . باستطاعتك ان تتجوز كلبة. . حتى الكلبة ستقرف منك. . نسيت امي. . نسيت كل ما كانت تفعله لأجلك. نسيت كيف كانت تنظّف لك وسخك وقرفك. نسيت كل شيء. دائماً تمنيت ان تموت لكي تتجوز واحدة أصغر. رائحتك منتنة كرائحة الخنزير في عز الصيف. نسيت أيها الميت في الحياة كل شيء. انظر الى البيت. الى عفشه. الى أرضه. الى الفراش. الى ثيابك. ألا يذكرّك كل ذلك بأمي؟ بمن يذكرّك كل هذا؟ ممَ أنت مصنوع؟ سأقولها بصراحة: أنت منتنٍ, إنها المرة الاولى التي أمد بها يديّ عليك. سأغسلهما جيداً. ولولاها لضربتك منذ زمان بعيد. لكنها ماتت وتركت عفناً تهب رائحته وتثير قرف الناس. امامك خياران يا عجوز النحس: اما ان تترك البيت او اتركه انا؟». لملم العجوز السبعيني نفسه وقال حزيناً: «لن أبقى في بيت يضربني فيه ابني!» وخرج.

سار العجوز في الحارات حاملاً مسبحته، ومتمتماً بكلمات غير مفهومة. وبدا كبيراً وبائساً كطير منتوف الريش. كان الظمأ يلهب اطراف شفتيه والجوع ينهش في معدته. فكّر كثيراً، كمن يحمل همّ الدنيا كلها على كتفيه، وقرر العودة الى حاكورة البيت. وحاكورة البيت الخلفية كبيرة ويستطيع ان يسرح ويمرح فيها كما يشاء، وحتى يستطيع ان ينام فيها وسيظل في الوقت نفسه قريباً من امه والبيت. فالبيت، في الداخل، صار كريهاً وعيون الناس الشامتة به تكوي جسده المتعب. لذا دخل الدكان القريب، واشترى شيئاً يسد به رمقه، وطلب شربة ماء، وعاد الى الحاكورة تؤلمه اطرافه وصدره ووجهه. قعد في الحاكورة في فيء شجرة، واستند الى جذعها، وغفا.

جاءت أمه العجوز بعد قليل وهي تقاوم في مشيتها شبه الراقصة أعوامها الطويلة، وهزّته بعطف وقالت: «ساعي. . ساعي. . قم يا ساعي!». وأفاق ساعي على نداء امه الذي أيقظ فيه شتى الأحاسيس اللذيذة والاليمة، خاصة حين أدرك ان انساناً في هذه الدنيا الظالمة ما زال يهتم به. حرّك رقبته بصعوبة وقال وهو يتثاءب: «خير يمه، ايش في؟».

أنا ابنك
وابن أمي
اياك وأن تنسى
اني ابن أمي أيضا
وأخي أيضا
ابن أمي
والاخوة المتزوجون
هم أبناء أمي
أيضا

مسحت بيدها على وجهه الأزرق المتورّم، وقالت: «هل غسلت وجهك؟» فقال وهو يداري الخجل الذي تملّكه: «لا حاجة يمه. اعتني انت بنفسك وأنا سأعتني بنفسي. لا تقلقي. عودي الى البيت!».

قالت الأم وهي تغالب دمعة: «لا، يا ولدي. لن أعود الى البيت بدونك. البيت بدونك لا يسوى شيئاً. انت اساسه. صحيح انك تعجّلت، لكن انت صاحب البيت. أنت من يأمر وينهي. اترجّاك يا بني وأحلّفك بأعز الناس اليك ان تقوم معي وتدخل. البيت موحش وبارد بدونك.. تعال يا ابني. قم الحقني!». قال ساخراً: «أعز الناس اليّ ضربوني يمه. وطَلَقُ البارود عندما يطلع لا يرجع.. كل شيء فيّ يؤلمني.. تفو على أحسن ولد.. يضربني بعد هذا العمر الطويل». وصمتا الى ان أردف قائلا: «يمّه ارجعي للبيت.. لن أدعس على عتبة هذا البيت بعد! حتى لو اعتذر لي ذلك البندوق السافل. ارجعي يمه ولا تزيدي وجعاً على أوجاعي.. ما فيّ يكفيني وزيادة».

وهكذا رجعت الجدة بخطواتها الثقيلة وهي مكسورة الخاطر وحزينة. وكتم الأب غيظه، وكابر، وظل في العراء الى ان غشيّ ستار الليل الثخين الكائنات، فجمع نفسه على نفسه، وزحف الى قن الدجاج، ونام بين الدجاجات التي تطايرت وابتعدت مذعورة ومجفلة من هذا الضيف الكبير الذي عكّر عليها صفو نومها.

كرت الأيام سريعة وما استطاع أحد ان يقنع الأب بضرورة عودته الى البيت. واعتذر الابن عما بدر منه وترجاه أولاده المتزوجون ان يأتي ويبقى عندهم في صدر بيتهم، وأمه بكت، وحكى معه أهل الحارة ولاطفوه، لكنه ما لان ولا استكان. كان يقول بلهجة واثقة: «الجرح العميق لا يندمل مهما حاول البني آدم».

وفي النهار في ساعات الظهر حين تكون الشمس حامية وكاوية، يلجأ الأب الى ظلال الأشجار. ويأكل ما تيسر له أكله، رافضاً باصرار الطعام الذي كانت أمه تحضره له. وفي الليل كان يلجأ الى القن الذي قاوم براغيثه وبقه في البداية، لكنه ألِفَ ذلك فيما بعد. اما الأمر الذي كان يثير العجب والأسئلة والدهشة فهو موت دجاجات ام ساعي واحدة تلو الاخرى، دون ان يعرف أحد سر ذلك. واعتاد أهل الحارة على ذلك: كل يوم كانوا يتصبّحون بدجاجة ميتة منتوفة الريش ومرمية في الطريق. وأيقن الناس ان السر وراء موت الدجاجات يعرفه ساعي فقط، فالكلاب قد تقتل الدجاج، لكنها لا تنتف ريشها. وحين سألت الجدة الاب عن الدجاج الميت هز رأسه، ولم يعلّق بشيء.

ومع الأيام أخذت امه تحاول كسب وده وسؤاله عما يفكر به. لكنه لم يتكلم عن شيء، وترجاها ان تحلّ عنه وتكف عن ازعاجه بأسئلتها التي تضايقه. لكنها قالت له بصراحة إن الناس زبلتهم بالحكي، فما ضرورة كل ذلك وهو الانسان الطبيعي. وحاولت ان تهوّن عليه قائلة إن الابناء يخطئون بحق آبائهم والعكس صحيح ايضاً. وما وجدت حرجاً في ان تعدّد له اسماء الاشخاص والاولاد الذين وقع لهم ما وقع له، لكنه ركب رأسه اكثر واكثر وقال لها ان الشهور الأخيرة التي قضاها بين الدجاج هي أشرف وأحسن من العيش مع مائة ولد عاق أو سافل. وأضاف انه يتعلم الكثير من الدجاج. وهكذا ناولته أمه تأمينه الشهري الذي كان يحتفظ به لسبب لا يدريه أحد، وعلّقت مبتسمة بحزن بعد ان أجالت نظراتها المتفحصة في اطراف القن: «هل ظل عندنا دجاج؟ كلها تموت. سنذبح الديك في القريب!». وبالفعل برّت الجدة بوعدها وذبحت الديك. وحين عرف أولاد الحارة أن الديك ذبح ولم يبق دجاج اطلقوا على ساعي لقب «الديك الفصيح». وتحوّل الديك الفصيح، الذي انتقل اسمه الجديد على كل شفة ولسان الى موضوع تندر وتنكيت. ومما زاد الطين بلة هو الديك الفصيح فاجأ الناس حين كشف عن ريش الدجاج الميت الذي كان خبأه في كيس خيش. فنعف الريش امامه فرحاً ولفّ شريطاً حول رأسه زيّنه بريش ذي الوان مختلفة، وغطى يديه ورجليه بالريش، وحاول الطيران والقفز على غصون الأشجار الواطئة بهمة ثقيلة محاولاً تقليد الطيور الميتة في مشيتها ومقوقئاً مثل الدجاجة التي تقوم بعد ان تبيض ونابحاً كالكلاب المذعورة. وانتشر خبر الديك الفصيح «الدجاجيّ» بسرعة، وصار كل من يمر بجانب حاكورة البيت يطلب من الديك الفصيح شيئاً ما أو يرمي عليه قشرة أو حجراً صغيراً. كان الديك الفصيح يتراجع الى الوراء خائفاً ومرتبكاً، ثم يبتسم ابتسامة بلهاء وماكرة، ويتأمل الشخص الذي يقف قبالته، ويتظاهر بالخجل، ويطأطيء رأسه كمن يتذكر شيئاً، ويحاول ان لا تفضحه نظراته بشيء ما، ثم يرفع رأسه فجأة جاهداً في اخفاء نظراته الاولى، مستبدلاً اياها بنظرات عدائية واضحة، ويهجم ناحية الشخص نابحاً أو مزمجراً او مقوقئاً ومصفراً تصفيرة طويلة هي مزيج من النباح والمجرة والقوقأة.

وذات يوم، بعد أن اعتاد الناس كل ما يقوم به الديك الفصيح ـ الذي رغب في ان ينبت له جناحا ريش ـ وحياته الخاصة التي أكدت لهم يوماً فيوماً جنونه المطبق، اختفى الديك الفصيح، وما عرف احد له مكاناً. فتشوا عنه في الحارات وفي الجبال، وأذاعوا الخبر بين الناس. وبكت الجدة قهراً وغماً، وتعاركت مع حفيدها الذي كان السبب في المشكلة، وما تركوا وسيلة الا وحاولوا بواسطتها العثور على اثر يرشدهم الى مكانه، بيد ان كل ذلك ما عاد بالفائدة، ولم يستطيعوا ان يكتشفوا أثراً له. وصار الديك الفصيح، الذي ترك ريشه وملابسه وراءه، في عداد خبر كان.

وبعد شهر ونصف على غيابه، حين كان البيت غارقاً في الصمت، والجدة تنشر الغسيل، توقّفت سيارة أجرة بجانب البيت. استغربت الجدة ذلك وخرج الولدان ويا لهول ما رأيا: كان الاب العجوز يسير محدوب الظهر ومرتدياً ثياباً جديدة والى جانبه تسير امرأة كبيرة تحتفظ بلباقة معينة. التفت الاب اليهم متعباً، كمن هدّه التعب والكبد وقال: «جئت اعرّفكم الى زوجتي خيرية!». □

اختفى الاب
ما عرف أحد
له مكانا
فتشوا عنه
في الحارات
وفي الجبال
وأذاعو الخبر
بين الناس
ما تركوا وسيلة
وكل ذلك ما عاد بالفائدة

حرية الكتابة والنشر والقراءة

■ انعقد في لندن في اواسط شهر حزيران/ يونيو الماضي المؤتمر الثالث والعشرون للجمعية الدولية للناشرين، التقى فيه ما يربو على ٥٠٠ ناشر من كل انحاء العالم، ما عدا العالم العربي.

وكانت شركة «رياض الريس للكتب والنشر»، من خلال عضويتها في جمعية الناشرين البريطانيين المؤسسة العربية الوحيدة التي تابعت نشاطات هذا المؤتمر المهم الذي يخطط فيه القائمون على سياسة وحركة النشر العالمية للسنوات العشر المقبلة.

وقد اتخذ المؤتمر، في اجتماعه لهذا العام قرارات مثيرة ومهمة، لعل أبرزها فيما يعنينا في العالم العربي انها تناولت حرية تداول الكتاب بين الدول والغاء الضرائب المفروضة على الكتب ومحاربة عمليات التحريف وسرقة حقوق التأليف والنشر ودعوة الحكومات الى تشجيع انتاج وتوزيع الكتاب والالتزام بتجهيز المدارس والجماعات والمكتبات بالمزيد من الكتب.

وجاء في حيثيات القرار: «ان الكتب تلعب دوراً رئيسياً في تنمية وتطوير التفاهم والتعاون بين الأمم، والكتب بالاضافة الى كونها متعة للقارىء، ومصدر الهامه ومعلوماته هي أداة اساسية للتربية والتعليم واكتساب المهارات ومحاربة الامية. ومن هنا فإن هناك تعطشاً عميقاً لاقتناء الكتاب في كل انحاء العالم.

ولذلك، يقتضي أن يكون الكتاب متوفراً على نطاق واسع للشعوب التي تحتاج إليه، وأن يكون كثير التنوع، وان يشمل كل حقل من حقول المعرفة وان يعبر عن كل الآراء.

ان حرية الكتابة وحرية النشر وحرية القراءة هي من أهم حقوق الانسان».



قارئ بلا قيد

عبد الغني مروة

■ خلال انعقاد مؤتمر الجمعية الدولية للناشرين تركزت المناقشات حول حرية القراءة كحق أساسي من حقوق الانسان، توازي حقوق التأليف وحقوق النشر.

وقرر الناشرون خلال هذا المؤتمر ان تكون هذه الشعارات الهدف الأساسي الذي يجب أن يعمل من أجله الناشرون في جميع أنحاء العالم خلال التسعينات لتنمية التفاهم والتعاون بين الشعوب.

ومن المتوقع أن تستخف الانظمة العربية بمثل هذا القرار، وتعتبر أنه لا يعنيها، وتتعامل معه كما تتعامل مع قرارات الأمم المتحدة أو المنظمات الرسمية الدولية. ولكن الأمر لن يكون بهذه السهولة اذا أدركنا ان جمعية الناشرين الدوليين عندما ترسم خطة فإنها تعني ما تقول ولديها من الامكانات ما يؤهلها للمثابرة على العمل والنشاط لتحقيق ما تصبو اليه.

وهذه الجمعية، كمؤسسة غير حكومية، تتمتع بحرية واسعة من الحركة، ولسانها طويل وذراعها أطول نظرا لكونها تسيطر على أهم وأكبر وأوسع وسائل الاعلام في العالم.

ومن خلال خبرتنا المحدودة بعالم النشر في اوروبا، فنحن نعرف مثلا، أن جمعية الناشرين البريطانيين تلاحق مصالح أعضائها بثبات ومثابرة. ونحن نتلقى اسبوعياً وشهرياً تقارير ودراسات من هذه الجمعية تغطي كل ما يشكو منه الناشرون ابتداء من سرقة واعادة طبع المؤلفات من دون اذن من أصحابها وانتهاء بأسماء المكتبات والموزعين الذين يمتنعون أو حتى يتأخرون في دفع الأموال المستحقة عليهم للناشرين وتحذرنا من التعامل معهم.

ومن الطبيعي ان الناشرين لا يتدخلون في السياسة، ولا يعنيهم ما تقوم به الانظمة لا من قريب ولا من بعيد وانما الذي يعنيهم هو أمر واحد، وهو انهم اذا قرروا أمراً لاحقوه بجدية وثبات ووعي، وسلاحهم الوحيد هو التخطيط والتضامن فيها بينهم ومن ثم نفوذهم وتأثيرهم الفاعل في بيئتهم، مستخدمين باعهم الطويل في وسائل الاعلام وقدرتهم على التأثير في اتجاهات الرأي العام السياسي والجماهيري في بلادهم وخارجها.

ومشاكل الناشرين الدوليين مع العالم العربي كانت محصورة في الماضي بثلاثة مشاكل أساسية، أولها السرقات الحاصلة على نطاق واسع في بعض الدول العربية للمؤلفات الغربية خاصة الاكاديمية منها والمعاجم والقواميس وانتهاك حقوق النشر والتأليف. وثانيها مشاكل التحويلات المالية المستحقة على الموزعين المحليين في بعض الدول العربية التي تفرض قيوداً على التحويلات بالعملات الصعبة. وثالثها المشاكل الفردية مع بعض الموزعين المحليين الذين يتأخرون أو يتهربون من دفع المستحقات الواجبة عليهم.

ابتداء من هذا العام يبدأ الناشرون في التخطيط لحملة التسعينات التي اعلنوا عنها، والتي تطالب بشكل أساسي بحرية القراءة واعتبارها واحدة من حقوق الانسان الشرعية والاساسية، كما سيعملون على ضرورة حرية تداول الكتاب بين الأمم من دون حواجز، وحث الدول على تشجيع توزيع الكتاب وانتشاره.

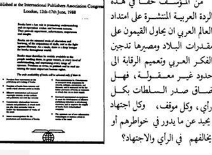
أين يقف العالم العربي حيال هذه الخطة؟ وهل يمكن تدارك الأمر قبل فوات الأوان؟

ان المواقف الرسمية العلنية والخفية السائدة في أكثر الدول العربية حيال انتشار الكتاب وتداوله ليس فيها ما يشرف السلطة ولا المواطن. وقبل ان نبدأ بنشر غسيلنا امام العالم هل يعقل البعض منا ويعيد النظر في القوانين (أية قوانين) الجائرة التي تلجم الكتاب والفكر، وتضع الحواجز والعراقيل امام تعددية الفكر والرأي.

هل يجوز ان يبقى العالم العربي متجمداً مكانه يجتر ثقافة محنطة وذات اتجاه واحد؟

ان المحاولات السلفية التي تتجاوب معها السلطات، وتشجع على تداولها وانتشارها ولجم ما عداها، لا بد من ان تنعكس آثارها السلبية آجلاً أم عاجلاً على السلطات انفسها، ذلك ان الفئات التي بدأت تهاجم وتستنكر وتكفر كل رأي لا يدور في فلكها لا بد لها متى اشتد عودها أن تضرب حيث أمرها الله، وتبدأ بمهاجمة وتكفير الحكام أنفسهم الذين يوفرون لها الآن هذا الغطاء العريض لتستبيح ما تشاء وتلعن من تشاء وتراقب ما تشاء.

ولا بد هنا هنا من الاستشهاد بما كتبه المفكر العربي الصادق النيهوم في العدد الأول من «الناقد» حيث ختم مقاله بقوله: «اذا شاءت الظروف ان يهمل المواطن واجب المعرفة وتنجح ثقافتنا الاسلامية في تجهيله بالاسلام الى الأبد، فإن ذلك سيكون عملاً سياسياً ناجحاً من شأنه ان يجند ملايين المسلمين للموت دفاعاً عن أي أحد، وأي شيء، ما عدا حق المسلمين في الحياة. وهي فكرة مفيدة، قد ينجم عنها قيام دولة مزدهرة، وأحياناً امبراطورية، لكنها ستكون دائماً تعويضاً خاسراً جداً عن حق الناس في الجنة».



A Charter For Books
In The 1990's
Published at the International Publishers Association Congress
London, 12th-17th June, 1988

من المؤسف حقاً في هذه الردة العربية المنتشرة على امتداد العالم العربي ان يحاول القيمون على مقدرات البلاد ومصيرها تدجين الفكر العربي وتعميم الرقابة الى حدود غير معقولة، فهل ضاق صدر السلطات بكل رأي، وكل موقف، وكل اجتهاد يحيد عن ما يدور في خواطرهم أو يخالفهم في الرأي والاجتهاد؟

عندما شكلت الحكومة البريطانية الحالية مجلساً للاشراف على السياسة الاعلامية لوسائل الاعلام البريطانية، تمّ تكليف السير ويليام ريس موغ رئيس تحرير جريدة «التايمس» السابق رئيساً لهذا المجلس. وأول تصريح أدلى به السير موغ حول سلطته قال فيه إنه يتدخل فقط في المسائل الأمنية الحساسة وفي الحد من العنف الجنسي.

وحتى هنا، فإن حرية الرأي في بريطانيا كانت أقوى من الحكومة عندما استطاع عميل المخابرات البريطانية السابق ان يتجاوز ويتحدى قرار حكومته ويكشف أسراراً امنية في كتابه الشهير «صائد الجواسيس» ولم تتمكن حكومة بريطانيا بكل ثقلها ومداخلاتها من التأثير على محكمة استرالية لجأ اليها المؤلف للدفاع عن حقه في التعبير عن رأيه.

ورغم كل قرارات المنع والتهديد بمصادرة الكتاب في الأراضي البريطانية، فان أي بريطاني مقيم استطاع الحصول على نسخة دون ان يخشى من العقاب أو من أذى السلطة. ووجدت الحكومة البريطانية نفسها عاجزة عن أي تدبير يمنع تداول الكتاب رغم اعتبارها (وربما عن حق) انه يمس سياسة البلاد الأمنية.

واذا حرص البريطانيون أو بعضهم على الأقل، على حماية أجيالهم من أذى العنف، فإن الرقابات العربية بالطريقة التي تتصرف وتتعامل بها مع الكتاب تحرم أو تعتقد أنها تحرم اجيالنا العربية من كل رأي جديد أو فكر متحرر اللهم سوى الجنس الذي نراه منتشراً على صفحات الصحف والمجلات المعروفة، وتحت ستار الدين.

ونحن من خلال احتكاكنا الدائم بالقاريء العربي نستطيع ان نطمئن وأن نؤكد للرقابات العربية ومن يقف وراءها أن القاريء العربي أذكى من رقابته، وأنه رغم كل قرارات المنع والمصادرة لا يزال يحصل على كل ما يريد من الكتب، وان سياسة الرقابة السائدة ليست نعامة كما يتصورون. وقد آن الأوان لكي يدرك الواعون في هذه الأمة أنه يستحيل على كل أنظمة القمع، وكل محاولات التضييق والمصادرة ان تحرم مواطناً من القراءة التي يرغب فيها او يحتاج اليها في اغناء ثقافته وتوسيع مداركه.

وأنا لا أشارك الصديق الزميل سمير عطا الله فيما ذهب اليه في مقاله في العدد الأول من «الناقد» بأننا أمة من دون قاريء، وأن أكبر طاغية وديكتاتور ضد الكتاب العربي هو وحده القاريء العربي، فالقاريء العربي موجود، ولكنه مقهور ومغلوب على أمره، ولا نطلب من الزميل العزيز ان يقبل ايادينا كما أعلن في مقاله لكي ندله على القراء، انما ندعوه بكل بساطة الى استعراض «الارشيف» الخاص الذي تكوّن لنا خلال سنة ونصف السنة فقط والذي يحوي آلاف الرسائل من الجزائر الى الحديدة، وأن يقرأ عن المرارة التي يعانيها هؤلاء القراء للحصول على كتاب بلا قيد.

ان القاريء الذي ينفي الزميل عطاالله وجوده في هذه الأمة هو القاريء المترف صاحب الصالات العريضة والملأى بالسجاد الفاخر، ولكن متى كانت هذه الطبقة من الناس تعنى بالقراءة سواء كانت في البلاد العربية أو في أوروبا أو أميركا.

فكوا الرقابة عن رقاب الناس، وارفعوا القيد عن انتشار الكتاب واطردوا العسس من أروقة البريد العربي، وخذوا قارئاً عربياً رصيناً ومثقفاً وواعياً، ولكن ما حيلتنا وقد أصابنا ما أصاب الشاعر الذي قال:

قد بلينا بامام   حمد الله وسبّح
فهو كالجزار فينا   يذكر الله ويذبح □

ممنوع من التداول

هذه القصيدة ممنوعة من التداول في بعض الدول العربية وهي للشاعر عبد الحسني العبد الله من كتابه «حصاد الاشواك» ولن نقول مصدر نقلها حتى لا يتعرض للمصادرة في البلاد التي لم تصادره بعد:

هذي الشريعة تشتكي حكامها

حدّث عن البلد الأمين قليلاً   ماذا شهدت وقد مكثت طويلا
أرأيت رضواناً على أبوابه   يمشي وأحمد يقتفي جبريلا
ونظرت للكرار يظهر سرّهُ   فيه فيبرىء أبكما وعليلا
ومررت في وادي السلام مُغازلاً   حور الجنان به تجرُّ ذيولا
ردّد على الأسماع من نغماتها   وأدِرْ علينا كأسها المعسولا
يا حاملَ السمحاء أيّ أمانةٍ   أم أيّ عبء قد حملتَ ثقيلا
ما لي أراك بأمرها متوانياً   أيكون غيرك في غدٍ مسؤولا
هذي الشريعة تشتكي حكامها   فاسمع شكاها زفرةً وعويلا
وتضجُّ من نفرٍ على أهوائهم   قد طبقوا التحريم والتحليلا
هاموا بلذات الحياة وأهملوا   سُنن الكتاب وأخطأوا التأويلا
لو كنت مثلك للشريعة حاكماً   ما اخترت غير الشاعرين عُدولا
آمنت بالشعر البديع ولا أرى   شيئاً سواه في الوجود جميلا
أملاكه اتخذوا الفضاء مسارحاً   واستخدموا متن الأثير خيولا
السابقون فلا الملوك لشأوهم   بلغت ولا استطاعت لذاك وصولا
يا حامل البيضاء رمزَ علومه   ما ضرّ لو كانت لنا «فوتبولا»
الناس عوسٌ في الطبيعة إنما   أنتم خُلقتم بينهم «جعفيلا»

وممنوح بالتداول

● أنا متزوجة منذ ٦ أشهر. ولكني في حيرة من أمري حيث يخرج مني المني عندما أنام بجانب زوجي حتى لو لم يباشرني ولكنه يقوم بضمي وتقبيلي ونحن في لباس النوم.. أقصد أنه يفعل ذلك بحائل وأنا لا أمانع حيث أسلمه نفسي خوفاً من الله ولعنة الملائكة. وأنا لا أحس بخروج «المني» مني ولكن عندما أذهب الى الحمام، اكرمكم الله، أجده. مما يضطرني الى الاغتسال كل صباح وعصر تقريباً. وهذا يشق علي كثيراً خصوصاً في وقت البرد فماذا أفعل؟ وما هو الحكم؟

أختكم في الله الحائرة جداً ف.م
الأسياح - القصيم

- يلزم الاغتسال ان خرج المني من الرجل أو المرأة في اليقظة وكان خروجه اندفاعاً لا سيلاناً. وصحبته لذة وشهوة حال الخروج فإن لم يكن كذلك لم يلزم الغسل هذا كله في اليقظة فأما خروجه في النوم بسبب احتلام فيغتسل له بكل حال سواء تذكر احتلاماً أم لا وسواء صحبته لذة أم لا فعلى هذا عليك الاغتسال لهذا المني الذي يخرج في النوم من آثار الشهوة في اليقظة أو مقدمات الجماع ونحوه وسوف يزول الضرر سريعاً ان شاء الله تعالى.

عن مجلة «اليمامة»
(الرياض - السعودية)



لِمَن الزَّعامة الأدبيّة؟

> هذا المقال جزء من أوراق للشاعر العراقي معروف الرصافي بخط يده، تركها قبل وفاته بأشهر عند أحد معارفه. وهي بمثابة فصول من تعليقات على أحداث الحياة الفكرية والأدبية في الأربعينات من هذا القرن.
> وقد حصل عليها الباحث والكاتب العراقي نجدة فتحي صفوة، وستصدر مع مقدمة وافية منه في «سلسلة الأعمال المجهولة» عن «رياض الريّس للكتب والنشر». لندن في الخريف المقبل.

ارسل الي من خارج العراق كتاب يسألني مرسله: هل تؤمن بزعامة مصر الادبية للشرق العربي؟ فكتبت اليه الجواب الآتي:

إن الزعامة في العلم والادب لا يمكن ان تكون لقطر على آخر او لبلد على بلاد اخرى الا اذا كان للأول على الثاني زعامة في السياسة أيضا. ذلك لأن القطر أو البلد الذي له زعامة سياسية يكون مركزا يأوي اليه من الاطراف كل ذي علم وادب فيجتمع فيه النبوغ العلمي والادبي. وبذلك يتسنى له أن يقود ما يتبعه من البلاد الى ما شاء من علم وأدب. وتلك هي الزعامة التي تحصل له في العلم والادب مع زعامته السياسية بحكم الضرورة.

وليست مصر كذلك بالنسبة الى الشرق العربي حتى تكون لها الزعامة الادبية عليه. نعم! لا ينكر ان مصر قد سبقت الشرق العربي بنهضتها الأخيرة في العلم والأدب سبقاً زمانيا، ولكنها لم تنتشر فيه ثقافة، ولم تعبد فيه للعلم والادب طريقا. وانما ارسلت اليه بقصد التجارة كتبا وجرائد ومجلات. وبالاجمال ارسلت اليه مطبوعات. ولا ينكر ان الشرق العربي انتفع بمطبوعاتها ولكن ذلك لا يجعل لها عليه زعامة في العلم ولا في الادب. فان جاز ان يجعل ذلك لها زعامة ادبية على الشرق العربي جاز أن تشاركها في تلك الزعامة بيروت لأنها ارسلت بقصد التجارة ايضا الى الشرق العربي ما أرسلته مصر من المطبوعات، وان كان ذلك بصورة مصغرة بالنسبة الى مصر.

وايضا ان الزعامة الادبية لا يمكن ان تكون الا نتيجة من نتائج الاستقلال الادبي. وليس في مصر ولا في غيرها من يستطيع ان يدعي أن مصر اليوم قد تقدمت في الادب الى حيث اصبحت مستقلة بآدابها. وهل للأدب المصري اليوم طابع خاص يمتاز به عن الادب العربي في غير مصر من بلاد العرب أو من بلاد الشرق. كلا!

وانما مصر اليوم كغيرها من بلاد الشرق العربي لم تزل في دور التقليد للغرب في العلم والادب. فالحقيقة التي لا ينبغي للعاقل المفكر ان يشك فيها هي ان مصر اليوم كغيرها من بلاد العرب سالكة طريق التقليد في العلم والادب تحت زعامة الغرب. خصوصا في الادب الروائي والمسرحي فانها فيهما مقلدة للغرب تقليدا اعمى لم تتحقق حتى الان صحة موافقته للذوق العربي وللحياة الشرقية العربية. هذا بقطع النظر عن الصبغة الاسلامية الظاهرة في الحياة العربية. فان هذه الصبغة تنبو كل النبو عن الادب المسرحي الذي اخذت مصر اليوم تمشي فيه على آثار الغرب.

وخلاصة القول ان مصر اليوم في طور التقليد. وكل ما هناك هو ان الشوط الذي جرته مصر أبعد من الشوط الذي جراه غيرها من بلاد الشرق العربي. وليس في ذلك ما يجعل لها زعامة على غيرها.

هذا ما نقوله في الزعامة الادبية اذا أضيفت الى قطر من الاقطار أو الى بلد من البلاد. أما اذا اضيفت الى فرد من الناس فمن البعيد أن يتفق الناس عليها فيه وأن يعترفوا بها له. وهذا المتنبي مثلا قد ملأ الدنيا في زمانه وشغلها بشعره كما قالوا ومع ذلك لم يعترف له أهل زمانه بزعامته عليهم في الشعر. فالكلام في هذه الزعامة الادبية الفردية أو الشخصية لا يأتي بنتيجة والجدال فيها لا يصل الى نهاية. اللهم الا اذا أيدتها القوة فانها حينئذ تكون كزعامة الفرد السياسية التي تدعمها القوة فيعترف بها الناس له. وقد تقتضيها المصلحة العامة او الخاصة.

نسمع اليوم من مصر صوتاً يدعو الى التجديد في الادب غير انا نسمع جعجعة ولا نرى طحنا. فلا يأتينا اصحاب ذلك الصوت الا بما يجعلنا نعتقد أنهم يدعون الى تقليد الادب الغربي. فلو قال هؤلاء نحن ندعو الى التقليد لكانوا في هذا القول أصدق منهم فيما يقولونه من الدعوة الى التجديد.

اذا جاءنا الاديب بما يصور لنا صور الحياة المحيطة به تصويرا موصلا الى الغاية التي ينزع اليها في أدبه جاز ان نقول عنه بأنه مجدد في ادبه غير مقلد. أي انه لا يأتيك بصورة طبق الاصل من أدب عفته الايام ومن حياة غيرها الزمان كما يفعل المقلدون من الأدباء. اما اساليب الكلام في الادب فلا تحدها حدود ثابتة مستقرة غير متحولة بل هي تختلف باختلاف الشخصيات الادبية. فمن ظهر في اسلوبه أثر محسوس من شخصيته الادبية بحيث يمتاز به عن غيره من الاساليب جاز أن نقول عنه بأنه مجدد في اسلوبه غير مقلد. أي انك لا تحس من اسلوبه بشخصية بعيدة عنه تمثل نفسا غير نفسه وحياة غير حياته كما هو الحال في اساليب المقلدين.

وسواء أكان التجدد هو هذا أم غيره يجب على دعاة التجدد أن يبينوا لنا ماذا يريدون به فان الظاهر من كلامهم هو أنهم يريدون منا باسم التجدد أن نقفو أثر الادب الغربي أي أن نقلد في أدبنا أدباء الغرب.

على أن الشرق العربي كله اليوم ساع الى هذا التقليد لا في الأدب وحده بل في كل شيء من حيث يشعر ومن حيث لا يشعر. وهل تقليد الامم بعضها بعضا في الادب جائز؟! هذا سؤال لا يستطيع أحد أن يجيب عليه بنعم. لأن ادب كل أمة ليس الا عبارة عن حالتها الروحية المتكونة من العقل والفطنة والشعور والعاطفة والاخلاق والعادات والدين والخرافات والبيئة والتاريخ. وهذه كلها امور تختلف اختلافا كليا باختلاف الامم. وقد تختلف روحيات الامم بنسبة بعضها الى بعض حتى يبلغ اختلافها التناقض. فلا يحسن من أمة أن تقلد في أدبها أمة اخرى الا مقدار ما يحسن من رجل يمشي على الارض أن يقلد بهلوانا يلعب على الحبل. وقدر ما يكون هذا التقليد مضحكا ضحكا سخرياً يكون تقليد أمة في الادب أمة اخرى مضحكاً ايضاً.

ولا تنس أن الادب يشمل بمعناه العام الاغاني والمراقص والمناحات ايضا اذ لا ريب ان الشعر هو أهم ركني الادب. والشعر بأوزانه وقوافيه لم يكن الا للغناء والرقص. أو للرثاء والنواح. فالتقليد فيه أقبح والخروج به عن الطبع أشوه. وخلاصة القول إن التقليد في الادب اذا بلغ غايته معاذ الله مسخ الامة مسخا وقلب كيانها القومي رأسا على عقب.

وليس معنى هذا أن الادب العربي يجب ان يبقى على ما كان عليه في القديم الى يوم القيامة. بل أدب الامة العربية مثلها خاضع لقانون النشوء والارتقاء فكلما ارتقت ارتقى معها وكيفما تطورت تطور معها. وانما معناه أن التقليد لا يحسن أن يكون من الامور التى يتطور بها الادب عند الامم.

معروف الرصافي

شاعر لا يعطي قيصرما للشعر



«أنت واحـدهـا وهي أعضـاؤك انتثرت»

. شعر. محمد عفيفي مطر

دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد . العراق)

غالــي شـــكري

■ ليس ديوان «أنت واحـدهـا وهي اعضـاؤك انتثرت» لمحمـد عفيفي مطر اكثر مجموعـاته الشعـرية اثارة للجدل بين القراء والنقاد حول ماهية الشعر وهوية الشاعر، فقد سبق لمجموعاته الاخـرى ان طرحت المسألتين بقوة واقتدار. ولكن هذا الديوان الجديد (أي المنشور حديثا، ولكن قصـائده تنتمي الى السبعينـات) يبلور الحـدود القصـوى لجملة الاشكاليات التي تواجه قارىء هذا الشاعر «الصعب» كما يوصف غالبا.

والاشكـالية الاولى هي هوية القصيدة لا هوية الشـاعر، كما يتصور البعض.. فنحن اذا قرأنـا هذا الشعـر على انـه القصيدة الغنائية، لن نستطيع الوصول الى مشارف التذوق الصحيح. ذلك أننا في جميع الاحوال ننتظر من الشعر الغنائي اموراً لا تتوفر غالبا في معظم شعر محمد عفيفي مطر، ونعثر على أو في اشياء لا تنتسب تقليديا الى القصيدة الغنائية.

اننا بازاء القصيدة الدرامية التي تعتمد الصوت المركَّب من ناحية، وعلى المونولوج الداخلي من ناحية اخرى، وعلى الحوار الضمني من ناحية ثالثة.

الصوت المركب ليس مجموعة اصوات متداخلة، وانما هو صوت رئيسي ينتظم مجموعة من الاصداء المتناثرة.

الصوت الرئيسي سنجده متجلياً في الازمنة الثلاثة: الغائب والمخاطب والمتكلم. وهـو حين «يتكلم» بضمير الغائب، فانه ليس الراوية، ولكنه الشخصية ـ المحور. لذلك يقترن بالمونولوج الداخلي على عكس «المعتاد» والشائع حين يصبح ضمير المتكلم فاتحة الحوار داخل الذات، ولا أقول مع الذات. فالحوار داخل الذات يمكن ان يكون مع ذوات متعددة، أو ما ادعوه بالاصداء التي ينتظمها الصوت الرئيسي.

أما الحوار فيرتبط فيه المتكلم والمخاطب بمجموعة من الايقاعات التي ◁

استوجبت من الشاعر تشكيل الكلمات وغرس العلامات الزمنية كالفواصل والتنقيط، حتى نستجيب للوزن استجابة تلتقي بهوية المتكلم او المخاطب.

هذه أولى الخطوات نحو «الالتباس» في قراءة محمد عفيفي مطر عموماً، وهذا الديوان خصوصاً. ذلك اننا سنكتشف دوماً في مسيرة القصيدة الدرامية انه يأخذ بفكرة «الحلول» في تضمين المفردة (وليس الجملة الشعرية) وتبطين الشطر بمخزون لغوي من الفلسفة والتاريخ.

شاعرنا يؤنسن الاشياء، فالشجر والحجر والارض والخبز والصدأ تتحول الى اصوات بشرية. كذلك البشر يتحولون الى «طبيعة ثانية». وحينئذ تتقاطع في كل مراحل القصيدة الفلسفة مع التاريخ.

ولكن محمد عفيفي مطر لا ينظم اية مقولات فلسفية ولا اية اطروحات تاريخية. ولو أنه فعل ذلك لكتب شيئاً لا علاقة له بالشعر من قريب او بعيد. وانما هو يلجأ الى الحلول والتضمين حيث يرق الصدى الفلسفي او الصدى التاريخي حتى ليستحيل ايقاعاً وزنيا او صورة تخييلية. اي اننا لن نصادف الجبل، مثلا، يتكلم او يأكل او يضاجع النساء. ولن نصادف البحر، مثلا ايضا، يضحك او يبتهل او يداعب الاطفال. ولن نصادف اخيرا الرياح وهي تطلق السباب او تأكل النيران او تشاكس الشيوخ.

ليس هذا هو الحلول في شعر مطر، وانما هو تحوّل العلاقات بين الجمادات الى علاقات «انسانية» وتحوّل العلاقات بين البشر الى علاقات «شيئية». وهو لا يصوغ من ذلك معادلات فلسفية ولا رموزاً لاحداث التاريخ. وانما كما قلت تتم عملية الاستحالة بأدوات الشعر من ايقاع وتخييل.

ومطر، بهذا الاسلوب، يرفع الفكر الى مستوى الشعر ويضع الشعر في مستوى الفكر، بل هما يستحيلان تجلياً واحداً للعقل والشعور.

وفي هذه الحال تبدو (القصيدة) الاولى فقط، هي المدخل الصعب، فاذا تدربنا على قراءتها فاننا سنعبر الى بقية (القصائد) على نحو اقل صعوبة فأقل حتى نندهش في الختام من اننا أدركنا الشعر والشاعر.

القراءة جزء من قصيدة محمد عفيفي مطر. اي انه ترك لها مكانا في عملية الخلق. هناك في تضاعيف القصيدة ذلك «الحيز» الشاعر الذي يمتلئ بالقراءة وحدها فتكتمل القصيدة. اي اننا نستطيع ان نرى القصائد الستة عشر في «انت واحدها وهي اعضاؤك انتثرت» مقاطع القصيدة الواحدة التي تدعوها ديوانها، مهما تراوحت تواريخ كتابتها في النصف الاخير من عقد السبعينات. ونستطيع ان نبصر في كل مقطع ايقاعاً ناقصاً وتشكيلا ناقصاً وتخييلاً ناقصاً، ومن جملة هذه «النواقص» تنبثق الحاجة الى الامتلاء بالقراءة التي تفضي الى الاكتمال.

هذا الشعر ينتزع الأقنعة التي كادت تصبح هي الوجوه وحين يسقط الأقنعة تتبدى لنا الوجوه كأننا نراها للمرة الأولى

انه «النقص المتواتر» الذي لا يتمدد من قصيدة الى اخرى في خط كميّ مستقيم، وانما في علاقة نوعية بين الصوت المركب والاصداء، وبين الزمن والمونولوج الداخلي (حوار الذات مع الذوات) والحوار الدرامي (بين الانسان والكون؟). هذا النقص هو الذي يجعل من «الكتابة الشعرية» في هذا الديوان قراءة أولى، ويجعل من القراءة التي تملأ الحيّز الشاعر، كتابة أولى.

ومحمد عفيفي مطر يمضي في قراءته الاولى من تجسيم الى تجسيم لا يجنح مطلقا الى التجريد كما يرى بعض نقاده، لسبب بسيط هو ان مفهومه للخلق هو التجسم. لذلك فان معجمه الشعري من المجسمات هو اغنى المعاجم. ولكن هذه المجسمات ليست في حالة سكون، وانما في حالة حركة بين مجموعة متشابكة من العلاقات. هذه العلاقات يحكمها قانون داخلي يخص القصيدة ذاتها. انها علاقة الصوت الرئيسي بالاصداء، وعلاقة الحوار داخل الذات ببقية الذوات، ثم علاقة الحوار الدرامي بين الرؤيا الشاعرة والعالم. وعندها يتكامل «النقص المتواتر» الذي يحتاج من القراءة أن تتحول به الى كتابة أولى.

لست اقصد هنا على الاطلاق ما يقال احيانا عن دور القراءة او القراءات المتعددة في كتابة نصّ متعدد الاحتمالات. هذا يدخل بنا الى رحاب التأويل. وهو ابعد ما يكون عن قصدي. بل عنيت ان محمد عفيفي مطر يخلق قصيدته على هذا النحو الناقص الذي لا يكتمل بغير القراءة، فهو ليس النقص العفوي الذي يصيب القصيدة، وانما هو النقص المتعمد، لا في المعنى ولا في الخيال ولا في الايقاع، بل في التركيب.

انه احد النادرين من الشعراء الذين لا يدعون ان رؤياهم تكاملت في الاسطر، وانما هي تظل بحاجة دوماً إلى التكامل مع رؤيا اكثر شمولا. انها تكتسب شرعيتها حين ترتبط بالرؤيا العامة. لذلك فهو شاعر غير يقيني، وهو شاعر ايمانه الاعمق هو الحرية، وأرضه الراسخة هي الآخر.

وفي ضوء هذه المستويات الثلاثة، ندخل عالم «انت واحدها وهي اعضاؤك انتثرت» دخولاً صوفياً.

ولا بد لنا من الحذر في استخدام المصطلحات، لانني احب ان اطلق على محمد عفيفي مطر صفة الشاعر الصوفي دون ان يعني ذلك انتساباً من اي نوع لهذه الصفة الى المصطلح الشائع في الفلسفة والدين.

وانما اقول ببساطة ان عنوان الديوان واهداءه يدلان على الوجهة التي يتعين علينا اتخاذها في القراءة، الكتابة، اي في استكمال النقص. حين يقول العنوان «انت واحدها»، فان المخاطب هنا هو الذات المركزية التي تبتعد بنا كليّاً عن الذات الشخصية للشاعر، وحين يكمل العنوان «وهي اعضاؤك انتثرت» فان ذلك يعني ان للذات المركزية اطرافها المتباعدة التي قد تظن ـ تحت اوهام الوعي الزائف ـ انها ذوات كاملة منفصلة عن بعضها البعض، وعن اي مركز. ان هذه الاطراف موحدة فيما بينها وفي الذات المركزية على السواء. ولا ينطبق هذا التوصيف على غير «الامة». ولهذه الامة رسولها ورسالتها كما يوضح لنا الاهداء دون الحاجة الى اتهامه بالجرأة، ذلك ان الرسالة والرسول هنا لا يحملان ـ على طول القصيدة ـ ما يفرق، الاّ بين «الامة» واعدائها. أما اطراف الامة التي انتثرت، فهي اعضاء الجسد الواحد.

القصيدة في مقطوعاتها الستة عشر هي حوار الروح مع الجسد وحوار «الواحد» مع الاعضاء التي انتثرت. واذا كان هذا الافتراض صحيحاً، فان محمد عفيفي مطر يصبح شاعراً بعيداً كل البعد عن العزلة والاعتزال والغربة والاغتراب. انه يصبح على العكس تماماً، أحد شعراء «الأمة». ولكن حوار الامة مع رسالتها، حوارها مع ذاتها، يشتمل حتما على بُعد رئيسي هو الاغتراب. ذلك ان «الحوار» الداخلي والخارجي على السواء، في هذه القصيدة الدرامية، نقيض الدلالة السردية في النظم المبسط، اي الدلالة الوصفية. ولعل المشكلة التي يصادفها البعض ان مطر يعالج الانتقال من مفردة الى اخرى ومن تركيب الى آخر معالجة توصيفية محايدة. التوصيف وليس الدلالة الوصفية المجردة من «الموقف». التوصيف هنا هو التحديد والتجسيم معاً. والحياد هنا هو اختفاء ذات الشاعر. ولكن

الاصل هو الحوار. والحوار ليس كلاماً بين طرفين او اكثر، وانما هو اشتباك وتقاطع. والاغتراب هو احد نقاط الاشتباك وأحد عُقَد التقاطع.

انه بُعد رئيسي، لأن اغتراب الامة عن نفسها هو أقسى وأفظع ما يمكن أن يمتحنها او يبلوها به التاريخ. ولذلك يصبح محور الارض ـ الموت، هو جملة الرقائق الشعرية التي يتجلى من خلالها هذا الاغتراب.

ولا تفوت الشاعر شاردة ولا واردة من «الخطايا» التي عصفت بهذه الامة، فهو يستحضر تعاويذها وتمائمها وطقوسها في الموت والميلاد وما بينهما، لكي يجسد «تهاوي العالم». وهو لذلك يتوحد بالأمة، ويبقي على المسافة بينها وبين «واحدها» ينهل من معينه مفردات الحياة. انه ينفخ من روح ذلك الواحد في جسد «الارض» التي توحدت بالموتى.

لا يستخدم محمد عفيفي مطر لفظاً سياسيا واحداً، ولا يلجأ الى الاساطير الجاهزة، ولا حتى يصنع اسطورة جديدة. إنه، فقط، ينشد القراءة الجديدة لواقع غير اسطوري.. واقع أصبح والشعر قصيدة درامية واحدة.

إنها القصيدة وليست المسرح. لا أقنعة مستعارة. بل العكس، هي الانتزاع الجارح للاقنعة التي طال بها وبنا الزمن حتى كادت تصبح هي الوجوه. وعندما يسقط القناع وراء الآخر تتبدى لنا الوجوه في هيئة جديدة كأننا نراها للمرة الاولى.

وبعد ان كانت القضية في السابق هي مدى التزام الشاعر، فقد أمست بمثل هذا الشعر هي مدى التزام القاريء. ذلك أن الشعر الذي جرؤ على انتزاع الاقنعة مع الجلد، ولم يصطنع وسيطاً بيننا وبين الذات التي ننتمي اليها بالروح والجسد دون ان نلتزم بهذا الوعي، يستحق من قارئه ان يستكمل النقص بالتكامل العضوي الحي مع هذه الذات. ها هو أقصى درجات الالتزام. ولكنه التزام القاريء هذه المرة. ان ملء النقص هو مشاركة حقيقية في ردم هوَّة الاغتراب. اغتراب امة عن نفسها، اغتراب الاعضاء المنتثرة عن «واحدها».

محمد عفيفي مطر اذن، على النقيض من الشائعات النقدية، هو في قلب القلب من الحياة الواقعية، ليس معزولاً ولا معتزلاً، ليس غريبا ولا مغتربا. ولكنه يعطي للحياة ما لها وما للشعر للشعر، خاصة وانه في قصيدته الدرامية لم يجعل من فاصل بينهما.

انه يطمح، ويحقق هذا الطموح، بأن يتحوّل هذا الانتماء وهذه الهوية الى شعر يتنفسه الناس كأنه الروح التي تستنهض الجسد الذي استطاب الاكفان في المهرجان الكرنفالي الزاعق والمسمى ظلماً بالحياة بينما هو الموت الآخر.

بأدوات شعرية محض، يلملم الشاعر الجسد الممزق، ويستثير في اطرافه شهوة الحياة الكامنة، وينفي عنه الوعي الزائف بالحياة الميتة.

لذلك فصاحب «أنت واحدها وهي اعضاؤك انتثرت» لا يحتاج الى تفسير اللغز أو اسقاط الفكر. وانما يحتاج فقط الى استكمال الحيز الذي تركه ناقصاً، وكأنه ترك لنا مكاناً الى جواره.

فهل نرفض هذه الدعوة؟

(٢)

الكون الشعري لمحمد عفيفي مطر يقف من الكون الطبيعي والبشري موقف الاختراق. طرفان اساسيان في نسيج الكون الشعري هما الطبيعة والانسان، ولكن النسيج ذاته «يفارق» المادة المرئية المسموعة المحسوسة الى مادة الحلْم. في عبارة اخرى ليس الحلْم هنا تعويضا أو استعارة من جهة، وليس اليوتوبيا المكبوتة من جهة اخرى. لذلك لا تفيدنا اطروحات التحليل النفسي ولا اطروحات الفكر الفلسفي، مهما أفلتت من الشاعر صُور وسِيَر وأخبار وافكار شديدة الايحاء باللاوعي او غنية الايهام بالوعي.

نحن هنا ازاء مادة الحلم، وليس الحلم نفسه. وهذه المادة لا يستخرجها الشاعر من اعماقه الشخصية، وانما لأنه يؤنسن الطبيعة فهو يستخرجها من كل كائن حي. بل لعل الموتى في هذا السياق يصبحون من الاحياء على نحو ما. انه لا يحييهم من الموت، ولكنه يستخرج بعض الاحلام من الموت الحي، أو من الميت كائنا حيّا. هنا لا يعود التاريخ اكفانا وانقاضاً بل حياة، ولا يعود رموزه ذكريات بل شخوصا وأحداثا وأزمنة حيّة فينا. هكذا ايضا لا يعود الحلم وجهاً آخر، وانما هو الخيال والذاكرة والنبوءة.

ومن هذه النقطة بالضبط، يصبح اختيار اللفظ والأيقاع واسلوب تركيب الصورة عند مطر معاناة هائلة، لأنه مضطر الى البحث عن أدوات اللسان التاريخي وذاكرة الوعي والخيال الصوفي في متون الالفاظ القديمة وإيقاعات الامس البعيد. انه لا يتعمد ركوب الصعب ولا التآلف مع المهجور، ولكنه «يضطر» الى ذلك اضطراراً يجعل من التراث والحداثة سياقا موحداً.

من هنا نستطيع الوصول سلْباً الى البناء المركَّب لقصيدة الافتتاح «موت ما لوقت ما». ضمير المتكلم يقود البناء في اتجاهين: رأسي وأفقي.

اعلنت ميثاق الاقامة بالرحيل
وتركت وقع خطاي في سرّ الشجر

الاقامة في الرحيل حركة وثبات، صورة وايقاع، كالخطى في المسير الدائم، ولكنها ارتبطت برسوخ الشجر. وما أيسر أن تدفعنا هذه الايماءة الى عام كتابة القصيدة (١٩٨٠) حيث كانت الاقامة والرحيل في حياة الشاعر واقعاً لا يقاوم.. لولا أن هذه الايماءة قادرة على استدراجنا الى خارج الخارج بحيث تمسي القصيدة تاريخا رمزيا لوقائع مشحونة ضد الرمز.

لا، لا يؤرخ محمد عفيفي مطر لمسيرة شخصية بكل آلامها، وانما هو يستخلص هذه الآلام الحاضرة من قراءة رأسية وافقية للماضي والمستقبل. ولذلك فالأنا هنا ليست «الشاعر» بالمعنى الفردي المباشر، وانما هي الشاعر الذي قد يكون الجماعة او الحضارة.. ومن ثم فكل صفات التفرد لا علاقة لها بالفردية، وانما هي اقرب الى الذات منها الى التفرد.

اكلم الموتى واسمع ما تزمزمه العظام
وأشدّ فيهم ما عقدت من العرى

حركة الاقامة والرحيل، هي على الوجه الآخر جدلاً من الثبات والتغير الذي يصوغه الحوار. هكذا تجتمع لدى الشاعر مادة الحلم من الشجر والحجر والظلمة والثعابين والقيلولة السوداء. لقاءات هذه المادة تصدر عن الحركة والحوار. «لم يبق لي غير الكلام» يقول الشاعر، وكأنه سيقيم الحوار مع عناصر الحلم. ولكننا سنكتشف بعد قليل انه هو الحلم، غير المتجسد، غير الواضح، غير الثابت في مكان أو زمان. والحلم هو الذي يحاور عناصره. الحوار هو الاستجلاب، أو هو القطب الجاذب من ارجاء المعمورة الاربع الى محور او مركز الدائرة. وحتى ينجح هذا الحوار الاشبه بالصلاة او التعويذة أو التميمة، فانه لا يستطيع الثبات، بل هو في رحيل دائم ـ وان أعلن ميثاق الاقامة ـ يجتذب «الشمس والرعي الطليق» ويشهد «زواج الارض بالموتى». حركة الحلم هي محاولة تكوينه، فهو يبدأ الرحلة من الغموض المطلق الى العراء اللانهائي، يبدأ تدريجيا في التكوُّن فيقلّ الغموض ويزداد العراء. التكوُّن هو التجسد، وفي تمامه غاية الوضوح. ◁

أعلنت ميثاق الاقامة بالرحيل
وطرقت وقع خطاي في سر الشجر
واساقطت ما بين عيني والبلاد
زمردات من حجر

ليس من حقنا ان ننسى أن ضمير المتكلم هو الذات الجماعية او الحضارة او الشاعر المندغم في هذه الذات وتلك الحضارة. ورحيلها الشبيه برحلة العنقاء أو ايزيس، انما هو لجمع أطيب النباتات لبناء العش من جديد على غصن الشجرة، أو لجمع اطراف اوزيريس واستخراج جثمانه من بطن الشجرة. وفي الحالين، نجد العودة من جديد الى مركز الدائرة، ولكنها عودة الخصب الى الرماد والجسد الميت.

لا يلجأ محمد عفيفي مطر الى هذه الرموز في طزاجتها الاولى وسذاجتها البكر، ولكنه يكتفي بأن يجعل من الشاعر ذات الجماعة في حالة حلُم. ومن مواد هذا الحلم لا يصوغ اسطورة قديمة ولا ينحت اسطورة جديدة، وانما يتبادل الحركة والحوار رأسيا وأفقيا حتى تتزايد نسبة الوعي ويتضاءل اللاوعي، فلا يعود الحلم حلماً بل هو «الضوء» الكامن بين الشمس والأرض منتظراً لحظة القيامة من بين الاموات.

اذا كانت الطبيعة والانسان هما الاختراق المتبادل في الكون الشعري لمحمد عفيفي مطر، فان الشمس والارض يتقاطعان كعلامة الصليب السابقة على عيد القيامة بثلاثة ايام يقضيها المسيح في القبر.

قلت أمشي في عروق الارض أشهد
ساحة البدء المجلجل والختام
كيف استنمت نارها ورمادها في
الخطوة الاولى، وكيف انشق من مهل الغمام
برق من الدم فاستضاءت تحته الاطلال والأجداث،

أي انه كلما عثر الحلم على ادوات التجسد، فانه لا يعود حلماً، وانما يصبح «الحقيقة». هكذا يقتل الحلم نفسه. لا تعود الذات الجماعية او الحضارة او «الشاعر» في حالة حلم، وانما يخرج الى العراء المطلق. وعندئذ تسقط موشيات الغموض، ورقة بعد الاخرى.

شمس التذكر في سهوب النوم دامية النزيف
والريح تعلو في قباب الدهر والاعماق
سافية فسافية

وغيم ينطوي من بعد غيم،
يمرق البرق الاليف
لا شيء الآ خيط اكفاني فأسلكه به
ليطير في الريح الطليقة

تلك هي لحظة وداع الحلم للحلم، وكما ان نقطة الانطلاق كانت مركز الدائرة، فان نقطة الختام هي اكتمال الدائرة. وليست القصيدة إلا جملة العلاقات الخفية والمعلنة بين المركز والمحيط. محور هذه العلاقات هو «التكوين» الدائري ذاته، ايقاعاً وتخييلا. انه التكوين الذي يشتمل على «الفراغات» او «مساحات النقص». اي مجموعة الايحاءات والفروض التي يتعمد الشاعر تركها «للابداع الآخر» للقارىء.

وهو اسلوب يخلق توازنا دقيقا داخل القصيدة بين الصوت الجماعي للذات الحضارية (الحلم) وبين الصوت الفردي للتلقي. وهو نفسه توازن اللغة والايقاع من جهة، والصورة والتشكيل من جهة اخرى.

قصيدة «قراءة» تسبق «موت ما لوقت ما» بخمس سنوات، فقد كتبها محمد عفيفي مطر عام ١٩٧٥، ولكنها القصيدة الثانية في مجموعة «أنت واحدها»، لأن الشاعر أعاد ترتيب القصيدة وفق الرؤيا التي ينشدُ لها «الوصول». ومعنى ذلك أن القصيدة الواحدة ليست اكثر من مقطع او تجسيد جزئي شديد النسبية في «تجربة» أشمل و«رؤيا» اكثر اتساعاً. تاريخ الكتابة هنا ليس تاريخا نهائيا، وانما هو تاريخ تقريبي، فالتاريخ النهائي افتراض حدسي لا تحديدا ماديا.

«قراءة» جزء من كل، تبلور كيانه الشعري في هذا الوقت (١٩٧٥)، ولكنه في مسيرة البناء يلي «موت ما لوقت ما».

والبناء يضم الغناء، ولكنه ابعد ما يكون عن القصيد الغنائي. ضمير المتكلم، كما لاحظنا، ليس هو «المغني» بل «الحلم الجماعي للحضارة» وقد تجسد في ذات لها قدرة الحركة والحوار. وليست الصلاة والتعويذة او التميمة هنا إلا احدى أدوات التعبير عن «عملية» استجلاب عناصر الحلم، وكأنها القطب المغنطيسي الجاذب.

أما البناء الشعري في هذا العمل لمحمد عفيفي مطر، فهو أقرب ما يكون الى القصيد الدرامي الذي لا يتخلى عن بعض عناصر الملحمة (جماعية الارادة والوعي) وبعض عناصر الغناء (فردية الاحساس واللاوعي). ومن ثم فترتيب (قصائد) المجموعة (١٩٨٠ - ١٩٧٥ - ١٩٧٨ - ١٩٧٩ - ١٩٧٩ - ١٩٧٧ - ١٩٧٧ - ١٩٧٧ - ١٩٧٧ - ١٩٧٧) وهناك تجهيل ببعض التواريخ التي لم يثبتها الشاعر في نهايات بعض (القصائد).

هذا الترتيب العفْوي مهما بلغ من العشوائية، هو التحديد (الملموس - النهائي؟) الذي يلغي عمليا فكرتي الاكتمال والاستقلال، فتغدو كل (قصيدة) مقطعا في القصيدة - الأم، التي هي جماع الستة عشر مقطعاً.

وليس من الضروري أن يكون الشاعر على وعي كامل بهذا الترتيب من قبل ان يكتمل (هل اكتمل؟)، ولربما كتب هذه المقاطع على انها قصائد مستقلة عن بعضها البعض. ولكنه في اللحظة التي أعاد فيها الترتيب قبل الطبع، كان واعيا كامل الوعي بأنه يصوغ تجربة أقرب الى التكامل في قصيدة درامية تعددت مقطوعاتها وايقاعاتها وفقا للتواريخ المثبتة في نهايات هذه المقطوعات. وهكذا تتحول هذه التواريخ الى علامات فاصلة بين تركيب وآخر وفقا للتكوين الدائري الذي يبدأ من نقطة المركز وينتهي (هل ينتهي؟) عند نقطة ما في محيط الدائرة. انها القصيدة الدرامية الواحدة ذات العناصر الملحمية القادرة على الغناء.

(٣)

اذا كانت الشمس والارض يتقاطعان كعلامة الصليب (وهذا ما يأخذه الشاعر من الطبيعة) فانه يأخذ من الانسان جسده، البعد المادي المباشر، الوثيق الصلة - كالتنفس والحياة - بعملية الصلْب.

وأرجو ألا اكون محتاجاً هنا الى لفت الانتباه الى ان الصلْب والصليب في عمل الشاعر لا علاقة لهما من قريب أو بعيد بأية استلهامات رمزية ارتبطت في المخيلة الشعبية بالموروث الديني والاسطوري. بل ان الشاعر على طول قصيدته الدرامية لم يستخدم قط هذا الرمز الشائع. وانما احاول هنا استخلاص العنصر الدرامي الحاسم في بناء التجربة وتوليد الرؤيا التي جسدها الشاعر في مقاطع متتالية. تجسيدا ملحميا وغنائيا في آن.

محمد عفيفي مطر يؤنسن الطبيعة، وهو في ذلك لا يرتاد تشكيلا جديداً، فالحلول من الاشكال الفنية المألوفة. ولكن الجديد هو ان انسنة الطبيعة لدى الشاعر، ينفرد بها بعدٌ واحد هو الجسد. وهو يتعمد هذا التكوين حتى تتوفر له كل مقومات السلْب والصلب.

تلبس الشمس قميص الدم،
في ركبتها جرح بعرض الريح
والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل..
سـلام هي حتى مشـرق النوم..
سلام/

ويشرع مطر في «حكايته» التي يستعير في النادر بعض اطرافها، ويخلق في الأغلب الأعم أغلب اطرافها، ويجعل منها «وصفا» محايداً كأن لا علاقة له بالراوي. ولكنه الراوي أو الرائي الذي لا يرى سوى هذه المشاهد الكابوسية العمياء.

نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحي

وعلينا ألا ننسى لحظة واحدة اننا بازاء الحلْم الجماعي، وان الشمس والارض والموت والتضمينات اللفظية او المتخيلة والشخصيات التاريخية

لا الأرض تبقى ذلولاً مهاداً ولا الشعر يبقى دماً ومياها تقطع بل فضة ودم لست تدري بأيهما اكتمل الأفق وابتدأ الطيران بأيهما يبدأ القتل أو تبدأ الأسئلة

والاسطورية كلها تأخذ شكل «الجسد». حتى الحلم نفسه اصبح في الترديد اللفظي «جسد الحلم». ونحن الآن في حلُم الحلْم - قصة داخل القصة داخل القصة - أصحبنا على الحافة التي لا ترى بين خراب سدوم وعمورة وخراب الطوفان وخراب هيروشيما وناجازاكي وخراب فلسطين ومصر ولبنان دون ان يسمى الشاعر مكانا واحداً او زمانا واحداً من هذه الاماكن والازمنة. نحن في مواجهة «جسد الحلم». ولكنه يذكر المعراج والسهروردي والإشراقيين الهرامسة والعرفاء، وأصبح جسده «مقصورة».

جسدٌ يهجره الماء وماء هجرته الذاكرة

الشمس والارض يتعانقان في نقطة المسمار الذي يستحوذ على القلب تماماً. وفي «تائه ليس تائهاً» يجود الفداء على سفينة نوح بالحمامة البيضاء وغصن الزيتون. ولكن ما ابعد الشاعر - هذا الحلم الجماعي للذات الحضارية - عن الفداء الذي كان. ان الآلام العظيمة لا تُشعر «جسد الحلم» بالاثم الجديد أو بالخطيئة الاصلية، وانما تجد استحقاقها في ذاتها.

ينفضّ عنك رفاقك لا أنت منهم ولا همْ.

تقلبت بين الجهات:

السماوات أرسلن لي شمسهن المضيئة بالفتح، والارض تطوي صحائف اسلافها وانا أول الوارثين وآخرهم.

والسياق الاصلي لهذه الأبيات يبدو معه الشاعر يخاطب نفسه على مستوى الشعر «يا ابن معلقة الشعراء... الخ» حتى يقول «ينفض عنك رفاقك.. الخ». ولكن أيا كان وعي الشاعر بهذه الكلمات فاننا بازاء اطروحة ترى الاثم في «الآخر» والخطيئة في «الخارج». ولذلك فلا مكان لأي فداء او ثمن يدفعه «جسد الحلم» وانما هناك مكان لاستقبال فداء الآخرين لخطيئتهم في حق الحلم الذي هو أول الوارثين وآخرهم. أي أن الآلام العظيمة تستمد عظمتها من كونها المعاناة البريئة من أي خطأ سابق أو لاحق. انها الآلام القادمة من «شر» الآخرين، فالخلاص منها لن يكون إلاّ بعقاب الآخرين. وحينذاك ترسل السماء شمسها المضيئة بالفتح الى «اول الوارثين وآخرهم». وهو ليس الشاعر الفرد، وانما هو الذات الجماعية للحلم الحضاري. ولسنا بحاجة الى تبسيط مبتذل للتعرف على «جسد» هذا الحلم. ولكننا يجب ان نتمسك من الآن فصاعداً بالتكوين الدائري وقد امسى صليب الآلام العظيمة داخله يكوّن أربع مثلثات: الشمس والارض، ثم الجسد والموت. وعندئذ تتحد الحركة والحوار كأن احدهما امتداد للآخر، او كأنهما - شعريا - شيء واحد.

يا نساء المدينة فلتحتملنَ
وجوهي الكثيرة اقنعتي وانقسامات قلبي عليكن
أنتن آخرُ حربٍ وآخرُ ارغفةٍ
يتقاسمها أصدقائي الالداء
والأرض بيني وبين الجماعة:
لا الارضُ تبقى ذلولا مهاداً
ولا الشعر يبقى دما ومياها تقاطعُ،
بل فضةٌ ودم لست تدري بأيهما اكتملَ
الافق وابتدأ الطيران،
بأيهما يبدأ القتل
أو تبدأ الاسئلة..

هكذا ينتقل الشاعر من حكاية الكائن الذي كان - الخراب العظيم - الى نقيض الفداء: الحرب. حرب القتال وحرب السؤال. الجسد هنا لا يخترق الموت كما اخترقه المسيح وقام من بين الأموات، فتصبح القيامة ميلاداً جديدا. الجسد هنا يقاتل ويسائل حتى يربح الشمس والارض فيغدو آخر الوارثين كما كان اولهم. وهي رؤيا مزدوجة: انسانية واسلامية معاً.

بقية مقاطع القصيدة الدرامية الطويلة هي مشاهد الجحيم والفردوس دون ذلك «المطهر» عند دانتي ودون ذلك «الغفران» عند أبي العلاء. انها مشاهد القتال والسؤال، للفوز بالرهان. لذلك يغتني المعجم الشعري كلما اوغلنا في التفاصيل والدهاليز السرية للصراع من اجل الشمس والارض. وهو صراع الجسد مع الموت، لا يتغير بتغيّر الازمان والجغرافيا. هناك نواة صلبة لمركز الدائرة هي الحلم الجماعي للامة العربية والحضارة الاسلامية تحمله ذات مصرية لشاعر يرث في الخيال والذاكرة والوعي موكبا حافلا من التاريخ. وهو يختار من هذه المساحات المتداخلة رأسيا وافقيا بعض المشاهد النموذجية - لا الرمزية - للصراع بين ما يراه هو ثابتا وبين ما يراه من المتغيرات.

في «جسدان وثالثهما» هذه المشاهد المتحاورة:

خشب يكشف وقت الشمس والماء،
ونهدان استفاقا، زمن السبي بعيدٌ،
وقت عشاقك في الليل بعيد، هل ترين
المخمل الصوفيّ والنقش:
بلادٌ حمرةٌ ساطعةٌ

ثم هذا المونولوج - التاريخ:

(كنا متقابلين تقابل الحمية والعراء.. وبيننا سهيل
ومتقابلين تقابل النَّيِّريْن وبيننا القراءات السبع وحجر الفلاسفة
وكنا رجلاً وامرأة.. وبيننا لغة النبوة وقرابة الصعاليك)

اما الارض فها هي ذي:

الارض مدى من شجر النقش وسجاد من الصوف التراثي.

تلك اذن هي المفردات التي تصوغ حركة القصيدة بدءاً من التاريخ والفلسفة وانتهاء بتجسيم المجردات. رجل وامرأة، جسدان. وفي «لا الرابية ولا النجم» غزالة للصيد، وأخرى للعشق، جسدان. وسواء كان الجسدان من الحجر أو الحيوان، فان المسافة بين الموت والانفلات هي المسافة بين الارض والشمس بعيدان بعد المركز عن الدائرة وقريبان قرب خشبة الطول بخشبة العرض في الصليب حيث المسمار في القلب. «كانت الشمس قطرة ماء يبارح مكمنه الجسدي،... الخ» و«هودج خشب يكشف الشمس والماء عن برعم موجة،.. الخ» وفي «سلالة»:

الطواويس، والريشة الذهبية تلمع في
شمس عاصفة تتقلب بين هدوء من الصحو
والغابة المظلمة/

وفي «زجر الطير»:

صحت من غاشية الاشراق وجلال النوم الحي

......

ايها السيد المحمول على الرقاب وفوق
الرؤوس المنكسة
ايتها السيدة المثقلة بأبهة الذيول
وجلال الذهب
انتشرا وتناسلا واملأ
الوادي بسلالة الموت
هذا يوم الفصل ميقاتنا اجمعين

حرب القتال والسؤال ليست حرب الفداء حقا، ولكنها حرب الاستشهاد. الدّم هو المفردة - العلامة التي تصحبنا طول الطريق. ولكنه ليس دم الفرد العظيم سواء كان المسيح او الحسين، لا يحتاج الى «سرّ التناول» او مغفرة الخطايا او «عاشوراء» لتجديد الاعتراف بها، لأنه ليست هناك خطيئة قط. هناك خطيئة الآخر فقط، ولا سبيل لمحوها، ولكن لا بد من عقاب الآخر حتى ولو أدى الامر الى استشهاد الأنا، قبسا

الجديد هو أن أنسنة الطبيعة ينفرد بها بعد واحد هو الجسد

من النحن. الاستشهاد هنا لا يفدي احداً، فالدم هو الثمن الجماعي لاسترداد الارض والشمس. دماء المقاومة في الحرب، وليست دماء الفداء عن خطيئة. وتلك هي الصياغة الملحمية رغم المناخ المأسوي، ولكنها ليست «المأساة». ولذلك يتحوّل ضمير المتكلم الى ضمير المخاطب الى ضمير الغائب، ولا شيء قد تغير سوى اداة الانتقال بين الازمنة وكأنها الزمان الواحد المتعدد التجليات. هذا هو الثبات، المطلق، الابدي، يرادف «الحتمية» المكتوبة سلفاً في اللوح المحفوظ. الارض منا في أول الدهر والشمس لنا في آخر الدهر، ولسنا اكثر من ظلال العالم القائم في الرؤيا الافلاطونية بعد ان تغذت بدماء «خير امة اخرجت للناس» وختم ابوابها خير البشر وآخر النبيين. وما جرى هو ان «الاشرار» خطفوا الحق من اصحابه الذين يعيشون حياتهم استرداداً للحق الضائع، لا للفردوس المفقود. انه «الحق المقدس» الذي حصلوا عليه من الواحد الاحد الذي يعطي من يشاء ويذل من يشاء. وعلى اصحاب الحق المسروق ان يستردوه بدماء الصلاة وتعاويذ الحرب وتمائم القتال، ليثبتوا ملكيتهم واحقيتهم في كونهم «خير أمة» وان تناثرت اعضاؤها، وفي كونهم آخر الوارثين للارض كما انه صاحب النبوءة آخر المرسلين. لعل اليهود اول من قالوا انهم شعب الله المختار، ولعل المسيح اول من قال إنه الالف والياء البداية والنهاية، ولكن الاسلام وحده هو الذي جمع بين الفكرتين في سياق موحَّد متجانس. هذا السياق ينشد تحققه الجمالي الاسمى في هذه الرؤيا الدينية الحديثة التي تتكامل مقطعا بعد مقطع في عمل محمد عفيفي مطر: «أنت واحدها وهي اعضاؤك انتثرت». والقصيدة هي «فعل ايمان» لتجمع ايزيس أطراف اوزيريس، وليجمع محمد أمة الاسلام. والايمان هنا ليس انفعالاً صوفياً، وانما هو «استخارة اليقين» التي تطبع المسيرة الدرامية للديوان بأكمله. ولذلك علينا ان نلاحظ الثنائية الكامنة في الصياغات التالية: موت ما لوقت ما، لا الرابية ولا النجم، كنا رجلا وامرأة، امرأة تلبس، ورجل .. الخ، اول الحلم آخر الحلم... فهذا المدّ والجزر ليس لفظياً وانما هو الشهيق والزفير لأنفاس الوجود الميت حتى يصحو من النوم. والحوار في «امرأة تلبس الاخضر دائماً ورجل يلبس الاخضر احياناً» هو ذروة الالتباس في دورة الوجود والعدم:

هل جسدٌ حطبُ هذه الارض

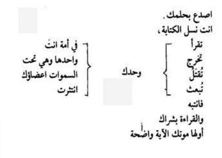
إن عملية استرداد الحق المسروق ـ بالقتال والسؤال ـ ليس الانتصار فيها ولادة جديدة، وانما ولادة فقط، فكما انه ليس من فداء ليس هناك كذلك «ولادة جديدة» كأنها ربحت حقا آخر أو جمالاً آخر أو ثوابا آخر او شيئا مغايرا لما كان عليه الحق الاول. الحق المسروق فقط دون زيادة او نقصان هو الحق المطلوب، لأنه الحق البكر المكتمل بذاته. والقول بولادة جديدة يفترض السلْب والنقصان في الماضي. لا. لسنا ننتقل هنا من اليهودية الى المسيحية بنيران المعمودية واطلالة الروح القدس. ولسنا ننحت تمثالا لهيجل حتى يتحول الموضوع ونقيضه الى تركيب جديد، وان لم نبتعد عنه في جدلية الروح والتاريخ حتى نصل الى اعتاب «المطلق».

في «امرأة تلبس ورجل .. الخ» ينجز الشاعر تجربته ذات الميراث العريق، واذا بها النواة الصلْبة لرؤياه الممتدة في «غنائية حجر الولاء والعهد»، حيث نصادف الحجر اربعة عشر مرة: من يرحم الحجر، اقوى خطى الحجر الوقوف، ها هو الحجر الموطأ للمطر، ومسيرة الحجر استقامت، ها هو الحجر المُملَّك للبشر، من يرحم الحجر المخبأ تحت ذاكرة الطفولة، (القصيدة) من سواها حين يدخلها الحجر متكشفا عن وجهه الحجريّ ثم يقيم فيها، سميتك الحجر الامين، هذي غوايات الحجر، هذا الحجر. يعيد مجد الحلم للشعراء، حجر الظلام كتابُها المكتوم، الحجر مشبوبة خطواته من تحت ذاكرة الطفولة، فالبوادي تحت سلطان الحجر. هذه التجليات الحجرية أشبه ما تكون بصفحات الفلسفة والتاريخ اذا

مهرة تصهل في بيت أبي بيت أبي مرتحل في جسد الحلم الفراتان كتاب من دم يصعد والنيل كتاب وسراويل دم منتشر يخلعها البحر فتلبس الصحراوات وتزين الأرض الواسعة وشظايا الخرائب ببهاء الصاعقة وخضرة النار.

جمعنا حجر الفلاسفة وأحجار الاولين. إنها الصفات والاسماء والأفعال والاحوال وأسماء الاشارة وحروف الجرّ و«كل اللغة» او الاغنية ـ الصلاة.

الحوار في «امرأة تلبس.. ورجل... الخ» يمتد بأتون التجربة في «امرأة ليس وقتها الآن»، هي ذاتها صاحبة الثوب الاخضر وفعل الامر: اصدع بحلمك. والحلم هو هو لم يتغير، ولكنه يتبلور. الارض والشمس والجسد والموت، هذه المثلثات الاربعة داخل الدائرة. ويتكرر النداء:



اصدع بحلمك.
انت نسل الكتابة،
تقرأ
تخرج
تُقتَل
تُبعث
وحدك
في أمة انتَ
واحدها وهي تحت
السموات اعضاؤك
انتثرت
فانتبه
والقراءة بشراك
أولها موتك الآية واضحة

وآخرها امة تقرأ السعف
الحي والاغصن المثمرات
انتبه
لست وحدك
فاهجرهمو ـ حان وقتك ـ **هجرا جميلا فكُلٌ بما**
عنده فرح،
وتلفَّتْ:
جندٌ، عيون مدججة والدروع
السوابغ والزَّرد الآدميّ ارتخاء الهلام
تخبطت بينهمو
والحصار يضيق

ضمير المخاطب ليس مفاجأة، بل محاولة الاتحاد بين المتكلم والغائب والمخاطب الذي كان والذي سيكون الرسالة امتداداً للشخص في الماضي، الحاضر، المستقبل: الزمن الواحد. ويستأنف الحوار بين الاثنين اللذين يتغيران ولا يتغيران، ليكن بين الرجل والمرأة، وليكن «الامر» الثالث أو «الاستغاثة الثالثة»:

ـ نحن في أول الوقت؟
ـ بل نحن آخره
. . . . . .
ـ هل نحن في آخر الوقت؟
ـ بل نحن اوله

هذا الزمن الواحد، رغم تعدد الازمنة، يتوسطه الحق المسروق (انتثار الاعضاء)، والحرب من اجل استعادته هو هو دون زيادة او نقصان، استعادة (الرسالة كما كانت) في عصر الرسول خالية من تجليات (السرقة). هذه الاستعادة في جوهرها استعادة للزمن الذي نملكه «وحدنا»، كما سبق له ان امتلكه وحده. وليس من انتظار في «هل الانتظار هو»، حيث ان قراءتنا الغت المسافة بين اليوت وبيكيت، ولم يعد ممكنا البحث عن عصر

ذهبي يستظل بالرؤية العصور وسطية، ولا اليقين بمعجزة لا تقع فيأتي جودو. وانما نحن بازاء الملكية الضائعة:

لا السموات تبقى كما كن،
والارض تطوي كما طويت خيمة الظعن
فاهبط اليهم كما يهبط السيل

هذه الضراعة ليست استجداء لما قد لا يقع، وانما هي أقرب الى «الابتهال» الصوفي بما سيقع حتماً. ويستمر الحوار الثنائي، جدل الطبيعة - الانسان في «امرأة. . اشكاليات علاقة» فتستمر الاغنية - الصلاة، فنصافح شعاعات الشموس المختلفة «قبلي فتية سقطوا. . الأخير أنا». وهناك:

شمسٌ مفاجئةٌ تفتح بابها والارض هادئةٌ
الولادة، ليس من احد سواي.
«الموت اخطاني وأخطئه؟»

وهذه نهاية القتال - السؤال: نبوءة اليقين. وتبقى المقاطع الاخيرة كعودة الدائرة الى تمامها، فالتجربة هنا تعانق الرؤيا: «ثلاث نهايات مقترحة»:

فانتهي. . البلاد بأسرها انكشفت

وفي «محنة هي القصيدة»:

ليس ماءً كل شيء
كل شيء نبع ماء. .

ثم «اول الحلم آخر الحلم» مرة اخرى واخيرة:

هل تراهم يسجدون الآن في رقصة عشق دموي؟
انهم يقتربون
فاقرأ الماء انتماء الشجر الاخضر للفقر الصريح
وانتسب للشجر الاخضر والفقر الصريح
انهم يقتربون الآن. .
فاسجد واقترب

***

وهكذا يختتم محمد عفيفي مطر مجموعته او قصيدته بمقطع كتبه عام ١٩٧٧ قبل الاحداث التي زلزلت كيان الوطن بستة اشهر. يختتمه بالنبوءة - اليقين. يرى ما سيجري وهو يختمر في احشاء الغيب. وأجدني أبادر الى القول إن ترتيب القصائد - المقاطع قد اكّد في النهاية على وحدة القصيدة الدرامية واتساقها منذ البداية، بالرغم من الاختلافات (الزمنية) في سنوات الكتابة. . فالانتقال من مقطع كتب عام ١٩٨٠ الى آخر كتب عام ١٩٧٥ لم تنشأ عنه أية خلخلة في التركيب، بل العكس فقد افضت المقاطع الى بعضها البعض كأنها كتبت في لحظة تاريخية واحدة، أو على الاقل كأنها تتالت على نحو متصاعد يصل بنا في الخاتمة الى (القصيدة) التي وضعت في المقدمة. ولم يفعل الشاعر النقيض، اي العدّ التنازلي، وانما قام بعملية ترتيب يتلاءم مع التكوين الدرامي الذي اصبحت عليه جملة المقاطع بعد انتهاء كتابتها. واكرر ان الشاعر لم يعِ في الارجح هذا الترتيب الذي انتهى اليه، وهو يكتب كل (قصيدة) على حدة، ولعل قراءته المنفردة لهذه (القصائد) قد ساعدته على رؤيتها من جديد كقصيدة واحدة تستلزم اعادة ترتيب مقاطعها. ولعله فوجيء مثلنا بما آلت اليه هذه القصيدة بعد ترتيب مقاطعها. واذا هي قصيدة درامية ذات بنية ملحمية وعناصر غنائية تدور حول مركز (الحلم الجماعي للذات الحضارية) ولا أقول تدور حول نفسها.

ويترك لنا الشاعر - الجماعة، عمداً، بعض الفراغات او النواقص التي تحتاج في قراءتنا ان نملأها. وقد تكونت الدائرة من تقاطعات الارض والشمس بين الجسد والموت بسبب الاختراق الذي قام به الشاعر، وهو يؤنسن الطبيعة فيما يشبه الحلول. وهو الاختراق الذي تشكل ايقاعا وتخييلا من مسيرة «الاستشهاد» في حرب القتال والسؤال من اجل استرداد الحق المسروق، وهو الرسالة التي جسدت تجربة روحية استلهمت الاسلام في براءته الاولى. وهي التجربة التي استحالت رؤيا دينية حديثة تهدم التمثال الشائع وتبني صورة جديدة.

هذه التجربة وتلك الرؤيا، كان من اليسير اقامة الحوار بينهما وبين اليومي والمألوف. ولكن الشاعر اراد ان يقيم جسراً بينهما وبين الفلسفة والتاريخ، دون ان يستدرجه ذلك الى المجردات والتنظير المغلف بـ «الشاعرية». ولكنه لجأ دائماً الى التجسيم والحركة والحوار الغائر في اعماق «الشعرية».

ولكن هذا التكوين الدائري للتجربة والرؤيا، بكل ما احتواه من ملحمية وغنائية، انما يتوقف عند هذه القصيدة الدرامية الطويلة وحدها، فلا يقبل التكرار.

أي أنني لا أطمح الى مرحلة اخرى من التطور لمثل هذه القصيدة المغلقة المكتملة، فليس من بعدها، على طريقها، سوى الحائط المسدود. وهي بذلك تختلف عن أعمال اخرى للشاعر نفسه لم يتوقف نموها بسبب التجربة أو الرؤيا، وانما بسبب التجريد المفرط أو نقيضه الاكثر افراطا، اي مفردات الحياة اليومية ومفرداتها الطازجة. . مما كان يتناقض احيانا مع اطروحة القصيدة وجوهرها العميق.

ومن ناحية اخرى، فان هذه الرؤيا الانسانية الاسلامية، قد استمدت اهميتها وبنيتها الدرامية من الانتماء الوجداني للشاعر الى تاريخ مصر. ولو أننا حاولنا عزل هذا الانتماء - وهو تصوُّر مجازي - لتبدت القصيدة مجموعة من الأفكار والانفعالات وانتشاءات يُخيَّل إلينا أننا حلمنا بها من قبل. ولكننا من خلال «هذا» الشاعر و «ذلك» الانتماء و «اللحظة» التي نحياها في مناخ مثقل بالرؤى الدينية المتناقضة، تجدد اقامتها فينا.

غير ان هذه الاقامة، هل هي الحداثة؟ لا نستطيع الجواب بغير تثمين تجربة التحديث التي قام بها محمد عفيفي مطر في اطار وحدة التفعيلة ايقاعيا، وفي اطار الصوت المركّب دراميا، وفي اطار الموروث الشعبي والوطني والانساني فكريا، وفي اطار التشكيل الحدسي جماليا. وهي المكتسبات التي يمكن رصدها في مجموعاته الشعرية الثماني السابقة، مما جعله من بناة الحداثة الشعرية العربية المعاصرة. الا أن حداثة محمد عفيفي مطر تنتمي في خاتمة المطاف الى ما أسميه بحداثة النخبة، حيث المنظور الثقافي هو المستوى الذي ينسج فيه الشاعر قصيدته. وما أقصده بالمنظور الثقافي هو البنية المعرفية لصفوة المثقفين العرب. ومن ثم فوسائل التوصيل بين تجربة الشاعر ورؤياه وبين الوعي السائد الذي يستهدف تغييره، تكاد تكون منعدمة.

إن هذا العائق البنيوي داخل قصيدة «مطر» يصلح نموذجاً للتساؤل حول مصير بعض التجارب الثرية في شعرنا المعاصر، بعيداً عن مدونات التاريخ. بل ان التساؤل يمتد حتى يصل الى حدود التأثير الفعلي لمثل هذه التجارب والرؤى الغنية في حركة الحداثة الشعرية ذاتها.

وبما انني من القائلين بتعدد الحداثات من جهة، وبالخصوصية المركّبة للحداثة الشعرية من جهة اخرى، فانني ارجع ان الحداثة التي ينتمي اليها محمد عفيفي مطر تجمع بين التراث الكلاسيكي للشعر العربي، وبين التراث الطليعي لبعض الشعر الغربي، يتوسطهما الانتماء الفكري والتاريخي الى مصر والاسلام، فالعروبة التي يتبناها تنتسب الى هذين النبعين، اي انها عروبة مصرية ان جاز التعبير وعروبة اسلامية ان جاز التعبير ايضاً.

وهو انتماء لا ينسلخ عن الوعي الاجتماعي الذي تضمنته البنية الجمالية بصفته اعادة انتاج «للاصلاح الاسلامي» من جانب الايديولوجية الشعبية الراقدة في اللاوعي الجمعي. وفي ظروف التخلّف الحضاري، وتعاظم المدّ السلفي بتنويعاته المختلفة، وتفاقم البؤس والفقر، تأخذ قصيدة محمد عفيفي مطر مكانها الصحيح ومكانتها المشروعة. □

حداثة محمد عفيفي مطر تجمع بين التراث الكلاسيكي للشعر العربي والتراث الطليعي لبعض الشعر الغربي

قِفَا نَبْكِ: حجـر الشعـر

■ سأقتفي بدوري آثار الشاعر الجاهلي، واجداً في هذا الصدر الشعري من معلقة امرىء القيس بعض معاني الشعر العربي.
سأقف بدوري أمام هذه العلامات اللغوية، أمام كل مفردة، استنطق محمولاتها، أتبين محفوراتها، كأنها حجر الشعر ـ حجر أثري بهيئة وسيرة؛ مثلما كان الشاعر الجاهلي يقف، واصفاً، متأملاً، الشواهد الدارسة، يتبين فيها نقش الزمان والإنسان في المكان.

□□

شربل داغر

القصيدة حوار بين الشاعر والجماعة

قفا: دعوة آمرة بالتوقف، بالنهي عن التجوال، عن السفر، فالشاعر عثر على شواهد المعاني في صحراء البياض.
آن لهذا الشاعر الجوّاب (الشاعر «المشّاء» حسب رامبو) أن يتمهل، فقد بانت العلامة، المختلفة، في المدى المترامي والمتشابه.
هنا الأثر، هنا نقول الشعر.
هنا الرماد، هنا نقلّب أوراق النار.
بين الشاعر والأثر مكاشفة، سفر في المعاني. الأثر مرآة، يجلو النفس، فتفيض منها الأمواج والتدافعات العميقة. أثر يحض النفس، يحفزها على الارسال، على كشف حوارها السري، لا بل الباطني، مع الأمكنة؛ على استذكار الصور ومناجاة الأحبة.

نبكِ: هي جواب الامر، وموضعها جزم بلام ساقطة. قوله «قفا» في الاعتلال له ثلاثة أقوال: أن يكون خاطب رفيقين له؛ أن يكون خاطب رفيقاً واحداً وثنّى (لأن العرب تخاطب الواحد بخطاب الاثنين)؛ أن يكون أراد «قفن» بالنون، فأبدل الالف من النون، وأجرى الوصل على الوقف، وأكثر ما يكون هذا في الوقف، وربما أجرى الوصل عليه.
هو خطاب، إذن؛ خطاب البكاء، خطاب الدمعة.
الدمعة عين هذا الشعر؛ بها يرى الصور ويلتقطها. دمع يجري مثل فيض النفس؛ يتخذ شكل اللوعة، لوعة النفس المنكسرة والمتألمة. عين دامعة في صحراء العرب، بعد سقوط الأندلس، أو بعد نكبة فلسطين. هو الفقدان والتحسر أمام هذا الغياب، أمام المتروكات بعد الرحيل. هو غناء نفس تشتكي من التظلمات، وتجد، في قسوة الشرط الذي تعايشه، ما يجدد قواها، وما ينتظر زخم المواجهة فيها.
عين حانية على الماضي؛ ولكل شاعر عربي ماضيه، وهو خاص بقدر ما هو عام: ماضي الأحبة الذين رحلوا، ماضي المفاتيح التي احتفظ بها الراحلون العرب من الأندلس ولواء الاسكندرون وفلسطين و. . . بيروت، أو ماضي القرية التي يفارقها الشاعر الى المدينة العربية الحديثة الظالمة والقاسية. هو لوعة قيس وغيرة ديك الجن وأسى السياب الشفيف وحزن صلاح عبد الصبور.

(من) ذكرى: القصيدة تتجه صوب التذكر على أجنحة من حنين. يقف الشاعر أمام الرماد، أمام ذكرى النار، ينفث فيه هواء العودة، الى الاصول والمشاهد التأسيسية.
القصيدة احتفال الغائب، لكي يصبح رحيله شكلاً مختلفاً من البقاء. الذكرى هي السيرة المشتركة، مستمرة، مُعاشة، مرجوة، لضبط السجل الوجداني؛ وهي، أيضاً، مكان الاجتماع لجماعة، لاصوات متفرقة، ولكن في جوق.

حبيبٍ: هو الطرف الإنساني الذي تنتظم معه العلاقة الوجدانية: ليلى أم الجماهير، ريتا أو فلسطين، وفيقة أو جيكور، بلقيس أو قمعستان.
القصيدة صلة، تتخذ غالباً شكل التحاور بين الشاعر والجماعة، وفي أحيان قليلة، شكل المكاشفة الصريحة والحميمة بين طرفين محضين، أو بين الشاعر ونفسه. قصيدة تخاطبية، إذن، (المتنبي مع سيف الدولة)، تتخذ النفس فيها مسالك ملتوية للإفصاح عن مكنوناتها؛ قصيدة لا تعرف الحوار الداخلي إلا لماماً (مثل ندرة قصيدة «الحمى» للمتنبي في شعره كله). الصلة التخاطبية تشترط وجود طرفين، المتكلم والمخاطب: المتكلم يوجه إرساله الى المخاطب، إلا أن المتلقي حاضر سلفاً عند صياغة الإرسال؛ انه المتكلم الثاني، على حساب الأول طبعاً.

منزل: هو الجهة المادية، وعلامة الوجود؛ المبيت الفردي أو الجماعي؛ الشارع أو الوطن. للمنزل صور الزمان، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً: المنزل المتهدم أو المحتل (مثل المتروكات الأثرية وخلافها)، المنزل المديني أو الريفي، المقهى أو بيت الحبيبة، المنزل المقبل أو صورة الوطن. . .
لهذا الشطر الشعري مفردات، إذن، ونسق، على وجه الخصوص. هو الاحجار والمعمار. له بناء تخاطبي ماثل في صيغة الأمر. المتكلّم لا يعبر، ولا يبوح أو يناجي، بل يأمر ويحض ويستحث الطرف الآخر؛ أي أن فعل الإرسال ـ فعل الشعر ـ موجّه ومقصود، لا لذاته، بل لعلاقة مع الآخر الإنساني والاجتماعي.
منذ عمرو بن كلثوم حتى محمود درويش، لم ينقطع حبل الصرة بين الشاعر والجماعة: منشد في جوق. امرؤ القيس يناجي الأثر، وخليل حاوي أمته: ما برح المعنى يقوم على علاقة حوارية، هي الهيئة النحوية للأصل الشفوي للقصيدة العربية. هو خطاب «الأنا المضخّمة»، كمن يخطب في حشد، على أنه «روح الأمة» (أو «لغم الحضارة» حسب أدونيس).

□□

إلا أن للشعر، ومنه العربي، مساكن أخرى، متقطعة ومتعرجة، تجد فيها إبن الرومي يتوقف أمام «زلابية» أو «وجه»، وشاعراً معاصراً يعلن: «أن أفحص أشيائي، فذلك المتعة الشخصية».
المتعة، المتعة! أين المتعة في هذا كله!؟
بلى، بلى، هي، هنا، تمد لسانها من خلف الزجاج. □

بين غواية النظرية وحرونة التاريخ



«التوراة جاءت من جزيرة العرب»

كمال الصليبي . ترجمة عفيف الرزاز

مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت . لبنان)

٢٦٤ صفحة . ١٩٨٥

■ لا خلاف على أن فتح ملف التوراة، بل والعهد القديم كله، مطلب بالغ الأهمية، لا في مجال التنوير فحسب، بل وفي مجال التداوي من تهتك العقل. وهو مرض مميت في زمن صعب يتطلب البقاء فيه عقلا حيا.

ولا خلاف على أن الاستاذ كمال صليبي، وهو باحث أكاديمي متخصص، كان على حق تماما فيما شعر به من أن «الواجب العلمي فرض عليه ألا يبقى ما توصل اليه من معرفة بشأن التوراة سراً» لأن الناس «ليسوا قاصرين، ولا يجوز ـ لذلك ـ أن تكون هناك معارف سرية يحتفظ بها الباحثون لأنفسهم، كما كان الكهنة يفعلون في القدم». ولأن الباحث ليس من حقه «أن يأخذ على عاتقه القرار بما يجوز نشره من المعارف أو لا يجوز».[1]

فالمسألة، بهذا المنظور، ليست مسألة حق الباحث في حرية البحث فحسب، بل ومسألة واجبه الذي يملي عليه إشراك الآخرين فيما يقوده إليه بحثه «وطرح مقولته علنا حتى تثبت صحتها أو لا تثبت عن طريق الأخذ والرد».[2]

ولقد ظل ذلك دائماً طريق العقل، والدرب التي لولاها لظل الإنسان قرداً مشعراً أو شبه قرد مشعر قاعد في الكهوف أو متواثب في رؤوس الأشجار.

إلا أن هناك من موضوعات البحث ما تجعله ضروب الخوف والتورع والترفض أرضاً محرمة كان من يطؤها قديماً يحرق، وبات من يطؤها يتعرض لأن ترفض في ـ أسوأ الحالات ـ مناقشة أفكاره والتعامل معها تعاملاً جاداً.

وقد تعرض كمال صليبي لذلك النوع الغريب من «اللاتعامل» مع الفكر: رفض المناقشة الجادة. وفي حالات متطرفة تعرض للتأله والتعالي من جانب أناس مفروض أنهم لا يقدسون شيئاً تقديسهم لحرية البحث وحرية الفكر وجدية المناقشة. وقد يتفهم المرء التورع عن مناقشة أشياء كهذه، لكن «المناقشة» بالتجريح والسخرية والتأله شيء فريد حقاً حتى في جو فكري ينضح بالعمالة والتبعية في كل ما له علاقة بما هو «يهودي» من جانب أناس لا مانع لديهم من تمزيق أقدس مقدساتهم إرباً باسم حرية البحث وحرية الفكر. فأي عذر يمكن التماسه لباحث أكاديمي يدعي مناقشة كمال صليبي على صفحات «الصنداي تايمز» فيناقشه تحت عنوان «خطف اسرائيل»![3] باعتبار أن صليبي عربي. أي ـ بالتبعية ـ إرهابي خاطف طائرات. وبالتالي إرهابي أكاديمي يحاول خطف اسرائيل بنظرية عن التوراة؟ الواقع أنه لا عذر له. والواقع أن رافض المناقشة، المختبيء وراء خوفه اللامتعقل، يبدو أشرف كثيراً من ذلك الرافض للنقاش المختبيء بتبعيته الفكرية وراء تعاليه.

غير أن الذنب في ذلك الهجوم ـ لا للنقاش ـ المتوقع لم يكن ذنب المهاجمين الصناديد وحدهم، بل ذنب صليبي أيضاً، فهو في كتابه الأول: «التوراة جاءت من جزيرة العرب»[4] يطالع القاريء بصورة يقينية غريبة من باحث أكاديمي مدرب ليس أمام القاريء الملم بأساسيات البحث العلمي في مواجهتها ـ متى تحلّى بمنتهى حسن النية ـ إلا البحث عن شيء ما يقنعه بأن ما يقرأ ليس تقريراً يقينياً بل بحثاً علمياً غايته استظهار مدى صلاحية أو عدم صلاحية الفرض العلمي working hypothesis الموجه له.

لكن مثل ذلك القاريء حسن النية لا يجد إلا إعلاناتٍ من هذا القبيل: «ان الدراسة اللغوية لأسماء الأماكن هي ضرب من علم الآثار. لأن أسماء الأماكن هي في الواقع آثار. وقد كان قصدي في البداية أن أقوم بمثل هذه الدراسة لأسماء الأماكن في شبه الجزيرة العربية آملاً بأن أجد من خلالها ما يلقي الضوء على المجهول من تاريخ العرب البائدة. ثم تحولت عن هذا القصد عندما تبين لي بما لا يقبل الشك وجود معظم الأسماء التوراتية بشكلها الأصلي أو بشكل معرب، في بلاد السراة وما يليها من جبال تهامة ووهادها غرباً، والمناطق الداخلية الواقعة بين وادي نجران ووادي تربة حتى وادي وج شرقاً»[5].

وفي مواجهة هذا الكلام يعذر القاريء متى اقتنع بأن فكرة طرأت للباحث فاجتذبته، ثم شدته، فأغوته. وبدلاً من أن يتخذها كفرض ابتدائي يوجه بحثه، اعتبرها حقيقة «لا تقبل الشك» اجتهد بعد ذلك في التدليل على كونها حقيقة لا تقبل الشك بدلا من أن يضعها موضع الاختبار ليتبين مدى ما لها من صلاحية علمية.

ومما يقوي الشك في أن ما انخرط فيه الاستاذ صليبي لم يكن اختباراً بأساليب البحث العلمي لصواب أو خطأ فرضية تكونت لديه. أو سعيا الى ◁

اكتشاف ما قد يكون فيها من عناصر الصواب وعناصر الخطأ وتعديلها على ذلك الأساس ثم إخضاعها في صيغتها الجديدة للاختبار من جديد، بل كان، من مبدأ الأمر، سعياً الى البرهنة على قناعة مسبقة، قوله، بعد تلك المكاشفة الأولى بصفحات: «كنت أبحث عن أسماء الأمكنة ذات الأصول غير العربية في غرب شبه الجزيرة العربية **عندما فوجئت بوجود أرض التوراة كلها هناك** [٦] فهو قد برهنت باكتشاف، تراءت له رؤيا. كان الامر فيما يخص «مقولته» أشبه بلحظة وحي، بانبثاق نور يقين ما، ولم يكن حتى، كما في بدايات الابداع الفني تساؤل الفن المشهور «ماذا لو؟»: «ماذا لو أن أرض التوراة كانت هنا؟» ولم يكن، بكل تأكيد، تساؤل العلم الآخذ حيطته دائماً من مهاوي اليقينية: «طيب. اذا فرضنا، مجرد فرض، أن أرض التوراة كانت هنا، ماذا يؤكد لنا أن أسماء الأمكنة هذه يمكن أن تقوم برهانا على ذلك؟ أولا يحتمل أن هذه الاسماء قد تكون متشابهة مع أسماء بعض الاماكن التوراتية لاسباب أخرى يمكن أن يستظهرها البحث فيؤدي الى تعديل «الفرضية؟» كلا! فوجيء الباحث بوجود أرض التوراة هناك «في منطقة بطول ٦٠٠ كيلومتر وبعرض ٢٠٠ كيلومتر، تشمل ما هو اليوم عسير والجزء الجنوبي من الحجاز (نظرا) لوجود أسماء أمكنة كثيرة في تلك المنطقة **تشبه** أسماء الامكنة المذكورة في التوراة». [٧]

ولما كان قد بدا واضحاً للباحث من مبدأ الأمر أن هذه مقولة «ستقلب الأمور رأساً على عقب» [٨] وانها «ستبدو في منتهى الغرابة **للوهلة الاولى** ليس فقط بالنسبة الى اليهود والمسيحيين الذين اعتادوا على فكرة أن أرض التوراة هي فلسطين بل أيضاً بالنسبة الى المسلمين» [٩]، فانه ـ ادراكاً منه لكون مقولته «ثورية» ومتصادمة مع ما اعتاد الناس على تصديقه، اتجه الى **البرهنة** على صحتها، لا الى **اختبار مدى صحتها** إقناعاً للمتشككين.

وهذه، كما يعلم الاستاذ صليبي، غواية مميتة علميا، أودت بكثيرين سحرهم انبثاق كالوهج لفكرة أسرتهم وتسلطت عليهم، فحولتهم من باحثين وعلماء يخضعون كل شيء للاختبار بالغ الصرامة البارد الذي لا يرحم ولا يلين أمام الغواية الفكرية، الى «رسوليين» يروجون لقناعة يقينة مسبقة a priori.

وفي مدخل كتابه الثاني، بعد ما جلبه على نفسه وعلى أفكاره من هجوم وتجريح كان لتلك الرسولية يد طولى في إتاحة الفرصة لمهاجميه كيما يتمادوا فيها. كتب الاستاذ صليبي يقول: «وحتى أضع الأمور في سياقها الصحيح، أود القول إني لا أدعي أن النتائج التي توصلت اليها في مجال الجغرافيا التوراتية والدراسات التوراتية بعامة، هي بما يتجاوز كل شك الحقيقة، كل الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة. إلا اني أقول، من جانب آخر، إنها نتائج يجب النظر بجدية فيما قد يكون لها من صلاحية، لا أن تتقبل بتعجل أو ترفض بتعجل. وقد توصلت الى تلك النتائج باتباع منهج وصفته تفصيلا في الفصل الثاني من كتابي الاول، لكن نقادي، بدافع من الغضب لا بدافع من العقل، رفضوا نهجي ذاك باعتباره هراء» [١٠]. ولم يخرج ذلك المنهج عن التشبث بتشابه أسماء الأمكنة. فالمسألة، في النهاية، مسألة نهج، لا مجال فيها للغضب أو الخلط بين السياسة وبين الحقيقة التاريخية، والحكم الأخير في شأنها هو العقل. والعقل قاض لا يصدر حكمه انسحاراً بفكرة، بل استناداً الى أدلة. ولما كانت القضية التي يحكم فيها العقل هنا يرمي من أقامها، وهو الاستاذ صليبي، الى نقض حكم سابق للعقل بصلاحية مقولة تدعي أن أرض التوراة كانت في مكان آخر غير الذي يقول به الاستاذ صليبي الآن، فان حيثيات حكم العقل بصحة فرضيته وبالتالي، بالضرورة، بعدم صحة القول بأن تلك الارض كانت في مكان آخر غير الذي يقول هو به الآن، يجب أن تنبني على براهين علمية مقبولة قابلة للتحقق تدلل على أن: ١ ـ **أرض التوراة لم تكن فلسطين. فتلغى صلاحية المقولة القديمة. و٢ ـ: أن تلك الأرض كانت شبه جزيرة العرب. كما يقول الباحث الذي أقام تلك الدعوى التاريخية أمام محكمة العقل. فتثبت صلاحية المقولة الجديدة.**

وعلى الحالين، يقع عبء الإثبات على المدعي، لكن الاستاذ صليبي اكتفى في محاولته البرهنة على صحة دعواه بإعطاء أدلة لغوية بالقدر الاكبر بدت له مقنعة وكافية للبرهنة على صحة مقولته، ولم يحاول اطلاقاً القيام بما يمكن اعتباره ولو اجتهاد مبدئي صوب نقض الاساس الذي انبنى عليه التاريخ التوراتي القائل بأن أرض التوراة كانت أرض «كنعان».

ومن الواضح أن عدم نقض ذلك الاساس، بمنهجية علمية وأدلة تجعل العقل يحكم بمشروعية ذلك النقض، يجعل الخطأ المنهجي الاساسي في دعوى الاستاذ صليبي مزدوجا، إذ يضيف الى رسولية البرهنة على قناعة مسبقة a priori عدم نقض ما هو قائم من أدلة اتخذت دائماً أساساً للقول بعكس ما يدعي هو به الآن.

> **العقل قاض**
> **لا يصدر حكمه**
> **انسحاراً بفكرة**
> **بل استناداً**
> **الى أدلة**
> **ولا مجال للغضب**
> **أو**
> **الخلط بين**
> **السياسة**
> **وبين الحقيقة التاريخية**

فالمشكلة هنا ليست مشكلة لغوية. والاستاذ صليبي يقرر، ابتداء، «أن هذا بحث في الجغرافيا التاريخية للتوراة، وان الغرض منه **توضيح غوامض التاريخ التوراتي عن طريق اعادة النظر في خريطة التوراة**» [١١]. ومن الواضح ان ذلك مشروع علمي بالغ الضخامة، وانه بحاجة الى أكثر من البحث في تشابه اسماء الاماكن، لأن اسماء الاماكن وما قد يكون بينها من تشابه، أو ما يمكن ادخاله عليها من تغييرات طفيفة كيما تتشابه، تظل، في خاتمة المطاف عنصراً واحداً من عناصر عديدة متداخلة متشابكة في مجال البحث ولا سبيل الى اختزالها عن طريق الامعان في التبسيط over-simplification الى ذلك العنصر الواحد وهو تشابه أسماء الاماكن المضبوطة في التوراة بالحرف العبري، واسماء أماكن تاريخية أو حالية في جنوب الحجاز وفي بلاد عسير» [١٢]. وربما عن شعور بأن ذلك في ذاته غير كاف، استند الباحث بظهره الى اسم علم الآثار، لا أية براهين يقدمها علم الآثار تعزيزاً لما استولده من تشابه أسماء بعض الاماكن أو حشد عميم من الاماكن. فقال: «والمهم أن الدراسة اللغوية لأسماء الاماكن هي ضرب من علم الآثار، لأن أسماء الأماكن هي في الواقع آثار» [١٣]. وهو ما لا اعتراض عليه، ولكن شريطة توافر أدلة علمية موثقة مؤيدة corroborative evidence تقطع بأن ذلك التشابه بين الاسماء لم ينشأ، مثلا، **في عصور لاحقة لعصور التوراة بأزمنة طويلة، نتيجة للاحتكاك الثقافي باليهود والانسحار بتاريخهم الديني، وهم لا يكفون عن التفاخر به والحكي عنه.**

وفي كتاب الاستاذ صليبي الأول: «التوراة جاءت» خريطة [١٤] مثيرة. أو كان ينبغي أن تكون مثيرة للانتباه، تبين مسالك التجارة القديمة التي ما من شك في أن قوافل التجار اليهود ظلت تقطعها رائحة غادية وأولئك التجار لا يكفون، طوال مسيرات القوافل. وفي ساعات السمر في آخر النهار، عن التحدث عن تاريخهم ودينهم وأماكنهم المقدسة ومدنهم. والاستاذ صليبي يشير الى «الانتشار المبكر لليهودية من موطنها الاصلي». لكنه ـ اتساقاً مع نظريته ـ يقول إن ذلك الانتشار «اتبع مسار القوافل التجارية العابرة لشبه الجزيرة العربية من موطنها الاصلي في غرب شبه الجزيرة العربية الى فلسطين وبقاع اخرى في الشمال» [١٥] والباحث هنا، كما هو واضح، يخمن أن «**ذلك لا بد انه ما حدث**». فهو لا يقدم دليلا علمياً على ان ذلك كان هو المسار. ولا يقدم دليلا علميا يدحض ان المسار كان العكس. أي من فلسطين الى غرب شبه الجزيرة العربية. وهو ـ بغير تردد ـ يستخدم لفظة كـ «لا بد» في قوله ان المستوطنين اليهود الأوائل في فلسطين «لا بد كانوا من تجار غرب شبه الجزيرة العربية ومن رجال القوافل العاملين في تلك التجارة» [١٦] و«لا بد» هذه، كما هو واضح، لا يمكن أن تحل محل الدليل المقبول علميا مهما كانت مفيدة ـ تحريريا ـ في تطويع الحقيقة التاريخية لجعلها موائمة للنظرية.

وهذا، في اعتقادنا، هو منشأ الشرخ في مقولة الاستاذ صليبي التي قلبت الأمور فأوقفتها على رؤوسها: الانقياد لغواية النظرية والتصادم رأسا برأس مع الحقائق التاريخية، أو ما ظل من المسلم به حتى الآن انه حقائق تاريخية، ولم يعن الاستاذ صليبي بأن يثبت انه ليس كذلك.

واعتقادنا انه لا سبيل في شأن القضية التي أثارها الاستاذ صليبي الا التعامل معها من زاوية الحقيقة التاريخية.

وحتى لا نتجنى، تتمثل المشكلة، فيما يتعلق بـ «الحقيقة التاريخية» في غيبة الماضي، فهو ـ بحكم كونه ماضياً ـ لم يعد في متناول اليد ولم يعد هناك سبيل الى إخضاعه للبحث المعملي بمنهج العلوم الطبيعية، لكن تلك ظلت دائما مشكلة كل الإنسانيات (The Humanities) : عدم استطاعة الباحث إخضاع ظواهر البحث للظروف المعملية، غير أن الانسانيات استحدثت من المناهج ما يعوضها عن انبوبة الاختبار، واحتاطت لانفسها، في النهاية، فلم تقدم نتائج بحوثها بوصفها حقائق يقينية لا تقبل الشك، بل بوصفها نتائج «تشير الى صحتها الأدلة المتوافرة في مجال البحث». وفيما يتعلق بالتاريخ كعلم من الإنسانيات ليس هناك سبيل للوقوف على حقائقه، او بالاحرى، وقائعه، إلا باستظهارها مما تخلفه وراءها من أدلة على انها حدثت، وحدثت في مكان بعينه وتاريخ بعينه بشكل معين، وبذا لا تكون المسألة مسألة تخمين أو تفسير بل مسألة برهنة على الحدوث ومكان الحدوث ووقته، شيء أشبه ـ مع الفارق طبعاً ـ بما يحدث في البحث الجنائي الذي يكتشف الفاعل فيه عن طريق ما يخلفه من آثار وبصمات!

ولا يحتاج الباحث الى عمليات إقتفاء الأثر هذه قدر ما يحتاجها في كل ما له علاقة بتاريخ من يطلق عليهم إسم «اليهود»: أي تواريخ الآراميين التائهين. و«العبرانيين»، و «الموسويين» و«اليهود». فهي تواريخ خليط مدمجة اعتسافاً جعلت الأصول الحقيقية، العرقية والثقافية، لكل تلك الأقوام أصولاً دفينة خبيئة مختلطة ومركبة، ظلت التوراة المصدر الرئيسي للمعلومات عنها، وظل القصد الأساسي من كل تلك السرية والإبهام فيما يخصها افتعال نسب تاريخي ضارب في القدم لـ «اليهود». وذلك وحده كفيل بإشاعة الارتباك في مجال أي بحث يحاول من يقوم به استظهار أي حقيقة تاريخية (أو جغرافية) يركن إليها فيما يخصهم: لأنه ـ ببساطة ـ من الذي سكن هذه الأرض القديمة أو تلك أو هاجر إليها أو هاجر منها من كل تلك الأقوام. من الآراميين. أو من أسموا بـ «العبرانيين». أو الموسويين؟ القوم الوحيدون الذين يمكن تحديد موقع جغرافي وزمن تاريخي لوجودهم هم «اليهود». . أي القوم الذين كانوا تحت حكم القضاة ثم أصبحوا مواطنين بمملكة سليمان التي انقسمت الى مملكتين.

وفي هذا السياق، يثور تساؤل له ما يبرره بشأن نظرية الأستاذ صليبي. هو: ما الذي يعنيه تحديداً بقوله ان «أرض التوراة» كانت في غرب شبه الجزيرة العربية؟ هل يعني ان الآراميين كانوا هناك؟ «العبرانيين» كانوا هناك؟ ام تراه يريد القول إن الموسويين كانوا هناك؟ أو أن يهود يهوذا وإسرائيل كانوا هناك؟

ومن جانب آخر، ماذا يعني بقوله «التوراة جاءت من جزيرة العرب»؟ هل يعني ان التوراة كتبت هناك؟ ألفت هناك؟ حُررت هناك؟ وماذا يعنيه بالتوراة؟ هل يعني عملية تأليفها؟ هل يعني ما تحكي عنه؟

لا يقول الباحث. والذي يقوله إنه على أساس **برهان سلبي**، هو عدم استطاعته العثور في أي جزء آخر من الشرق الأدنى على مثل التجمع الذي وجده في غرب شبه الجزيرة العربية لأسماء الأمكنة التوراتية. **«قدم الاستنتاج المذهل نفسه بنفسه: فاليهودية لم تولد في فلسطين. بل في غرب شبه الجزيرة العربية. ومسار تاريخ بني اسرائيل. كما روي في التوراة العبرية. كان هناك في غرب شبه الجزيرة العربية. وليس في أي مكان آخر.** [١٧]



وهكذا، تبعا لما يقرره الباحث، بدأت النظرية من النتيجة، لا من الفرض، من «الاستنتاج المذهل»، وهو مذهل فعلا، الذي نجم عن تشابه ـ مغتصب في أحيان كثيرة ـ بين أسماء امكنة. وهو استنتاج «قدم نفسه بنفسه» بطريقة مريحة للغاية. ولم يكلف الباحث عناء في التوصل إليه بالبحث عن البراهين واختبار مصداقيتها على أساس مدى صلاحيتها في:

١ـ : دحض البراهين المضادة التي تشير الى العكس. و٢ـ : صمودها أمام الاختبار الحقيقي وهو تمكنها من البقاء في وجه براهين التاريخ. والأهم من ذلك في حالة الديانة اليهودية التي يتركز التاريخ، فيما يخصها، في كتاباتها التي بين أيدينا وفي كشوف الآثار. في الديانة ذاتها، وإذ قدم ذلك الاستنتاج المريح نفسه بنفسه. (١) اكتشف الباحث ان اليهودية لم تولد في فلسطين (٢) ثبت لديه ان مسار تاريخ بني اسرائيل كما روى في التوراة العبرية كان هناك في غرب شبه الجزيرة العربية وليس في أي مكان آخر.

والغريب في الأمر أن ما اكتشفه الباحث ليس اكتشافاً، فاليهودية لم يولد منها في فلسطين إلا المسمى «يهودي» و«يهودية». واليهودي، كما كانت التسمية أصلا. أو اليهودي، كما هي الآن، من كان مواطناً بمملكة يهوذا. وكما يعرف الاستاذ صليبي. كان أول استخدام للفظة يهود تسمية لرعايا ملك يهوذا في سفر الملوك الثاني: «في ذلك الوقت أرجع رصين، ملك ارام، ايلة (إيلات» للآراميين وطرد اليهود من أيلة. وجاء الآراميون الى أيلة وأقاموا هناك الى هذا اليوم» (١٦ : ٦). ثم: «وفي الشهر السابع جاء إسمعيل بن نثنيا بن اليشمع من النسل الملكي وعشرة رجال معه وضربوا جدليا فمات وأيضاً اليهود والكلدانيين الذين معه في المصفاة، فقام جميع الشعب من الصغير الى الكبير ورؤساء الجيوش وجاءوا الى مصر لأنهم خافوا من الكلدانيين» (الملوك الثاني ٢٥ : ٢٥, ٣٦). ثم شاعت التسمية بعد السبي.

فالموسوية لم تولد في فلسطين بل ولدت في مصر ومن مصر، وظل موسى يحاول ارساءها طوال سني التيه في سيناء. و«اليهودية» لم تولد في فلسطين، بل كانت نتاجاً لعصر السبي في بابل، استكمل بعد انتهاء السبي في فلسطين.

تصويب

■ سقط سهواً في العدد الأول من «الناقد» (تموز ـ يوليو ١٩٨٨) اسم الشاعر سميح القاسم والشاعرة الدكتورة سعاد الصباح من بين الذين شاركوا في مهرجان الشعر العربي الذي أقيم في لندن في ٢٦ حزيران (يونيو) ١٩٨٧، تكريماً لذكرى الشاعر الراحل يوسف الخال.

وسعاد الصباح، شاعرة من الكويت، صدر لها الشهر الماضي مجموعة شعرية بعنوان «في البدء كانت الأنثى»، وصدر لها قبلها: «فتافيت امرأة» ١٩٨٦. «إليك يا ولدي» ١٩٨٢. «أمنية» ١٩٧١.

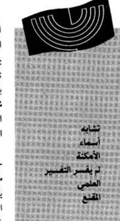
■ حدث التباس في اسم الكاتب موريس أبو ناضر، في العدد الثاني (آب / أغسطس ١٩٨٨) في مقال «من قصيدة النثر الى قصيدة الحكاية»، فظهر خطأ باسم موريس ضاهر. فاقتضى التنويه والاعتذار.

■ مقال عبد القادر الجنابي في العدد الثاني، بعنوان «الحداثة أوروبية» هو في الأصل رسالة موجهة الى أنسي الحاج.

أما «مسار تاريخ بني اسرائيل». فيثبت هو الآخر ان الاستاذ صليبي أغوته النظرية فحاول ان يلوي عنق التاريخ كيما يطوع التاريخ لنظريته. لكن التاريخ حرون وصلب العنق. والذي يوقفنا عليه التاريخ بصلابة عنقه هذه ان ميلاد الموسوية. كاتجاه إفرادي Henotheistic . وتطويرها في عصر السبي الى ديانة توحيدية Monotheistic ، عن طريق الاستنساخ من الفكر الديني التوحيدي المصري شيء، أو بالأحرى شيئان، و«مسار تاريخ بني اسرائيل». شيء آخر، أو بالأحرى ثلاثة أشياء أخرى: فهناك مسار تاريخ الآراميين التائهين الذين خرجوا من أور الكلدانيين الى حاران ثم «انحدروا» الى مصر. وهناك مسار تاريخ الأشتات الآرامية (التي اسميت في سفر الخروج بـ «العبرانيين») التي خرجت من مصر مع موسى. وهناك مسار تاريخ الساميين مواطني مملكة سليمان ثم مملكتي يهوذا وإسرائيل. فكل تلك المسارات أشياء، وميلاد اليهودية من الموسوية من التوحيدية المصرية أشياء أخرى. لكن الباحث، تحت دفع بالتمني بالغ القوة لم يستطع المنهج ان يوقفه أو يقوم انحيازه. أدمجها جميعاً في كل واحد مختلط المعالم قال إنه حدث هناك في غرب شبه الجزيرة العربية، ثم فسر ذلك بقوله ان جلّ ما يعنيه ان التوراة العبرية، أو ما يسمى بالعهد القديم، هي بالدرجة الأولى سجل للتجربة التاريخية **اليهودية** في غرب شبه الجزيرة العربية دون تحديد لمن يقصد بـ «اليهود» ومن يقصد بـ «بني اسرائيل»: عشيرة يعقوب / اسرائيل. أم من أخرجهم موسى من مصر. أم مواطني الكيان الذي أنشيء بالغزو في عهد القضاة أم مواطني «الممالك» في عهد الملوك أم المسبيين والعائدين؟

ويتضح اصطدام النظرية ببوابة التاريخ الصخرية عندما «يغامر بتفسير يقدمه» وهو انه «بين الأديان المعروفة من قديم في الشرق الأدنى، تقف اليهودية في فئة تضمها وحدها. **إذ لم تجر أية محاولة** ناجحة حقا لتفسير **أصولها من خلال الأديان العراقية أو الشامية أو المصرية القديمة. باستثناء ما جرى على مستوى الاستعارات الاسطورية (الميثولوجية) كما في قصة الطوفان»**.[18]

والقول بأنه «لم تجر اية محاولة ناجحة حقا لتفسير أصول اليهودية» لا مؤدى له إلا ان الباحث لم يجد مقنعاً في كل البحوث العلمية التي أجريت لاستظهار منابع عبادات الآراميين والموسويين واليهود المستقاة من مصادرها الكلدانية (حداد). والأوغاريتية (إيل، وأشيرا، وعانات وبعل). وبالقدر الأكبر والأهم، المصادر المصرية غائرة البصمات في اليهودية. وهذا الرفض طبعاً من حق الباحث، ولكن بشرطين: ١ ـ: ان يقدم البراهين العلمية التي تبرر القول بأنه «لم تجر أي محاولة ناجحة حقا لتفسير أصول اليهودية من خلال تلك الديانات» و٢ ـ: ان يقوم بمحاولة ناجحة بديلة يبرهن على صلاحيتها علمياً. إلا أن كل ما طرحه من بديل في ذلك المجال الحيوي والحاسم في مجال البحث لم يزد عن القول بأنه: « **يجب البحث عن** الأصول الحقيقية لليهودية في ثنايا الاتجاه في منحى التوحيد في عسير القديمة حيث تم الجمع في وقت ما بين عدد من آلهة الجبال (ومنهم يهوه). . واعترف بهم كإله واحد اسمي. وربما حدث ذلك بالترافق مع قيام تألف بين بعض القبائل المحلية. وبعد أن تبنى سكان محليون يسمون بالاسرائيليين (والأصح بني اسرائيل) **هذا التوحيد البدائي المولود في غرب شبه الجزيرة العربية. قام هؤلاء بتطويره مرحلة بعد أخرى الى ديانة عميقة المضمون. لها كتبها المقدسة. وتشمل مفهوماً متطوراً للألوهية ومحتوى اجتماعيا واخلاقيا مصقولا الى درجة رفيعة»**[19].



ورغم ان الباحث يطرح هذه الأفكار هنا بأسلوب «لا بد ان ذلك هو ما حدث» فإن ذلك يظل من حقه، شريطة ان يبرهن عليه، لأنه يناقض به ما هو قائم. وحتى تكون مناقضته مشروعة، يقع عليه عبء الإثبات، ولا يكفي ان يشير الى ان ذلك لا بد ان يكون هو ما حدث ثم يقول انه «يجب البحث عن الأصول الحقيقية لليهودية في ذلك التوحيد البدائي المولود في غرب شبه الجزيرة والذي لا بد ان سكاناً محليين يسمون بالاسرائيليين، لا بد أنهم كانوا هناك في غرب شبه الجزيرة العربية نظراً لتشابه عدد من أسماء الأماكن، أخذوه وطوروه فأوصلوه الى حيث أصبح ديانة توحيدية كبرى.

***

ليست هذه العجالة رداً أو محاولة لدحض نظرية الأستاذ صليبي، بل هي من قبيل «الأخذ والرد» الذي قال إنه قد يشير الى صحة النظرية أو بطلانها. وفي سياق ذلك الأخذ والرد، سنتوقف عند نقاط معينة تبرز كعلامات طريق على درب الاستاذ صليبي، لنتبين الى أين ستفضي بنا.

يقول الأستاذ صليبي إنه «عاد الى الكتاب المقدس ليقرأ سيرة إبراهيم كما وردت في سفر التكوين، متفحصا جغرافيا تلك السيرة على ضوء خريطة الحجاز وعسير. وكانت هذه بداية البحث في موضوع هذا الكتاب»[20].

ولم يعن الأستاذ صليبي بأن يحدد سيرة أي ابراهام يعني؟ سيرة ابرام الآرامي، أم إبراهام العبراني، أم ابراهيم؟ وان كان قد قصد إدماج الثلاثة في ابراهيم، فالذي تحكيه التوراة انه تارح «أخذ ابرام إبنه ولوطا بن هاران إبن ابنه وساراي كنته امرأة ابرام ابنه. **فخرجوا معاً من أور الكلدانيين** ليذهبوا الى ارض **كنعان. فأتوا الى حاران وأقاموا هناك**» (تكوين ١١ : ٣١) وقد عادت التوراة فأكدت ذلك: «وقال (الرب لأبرام في الرؤيا) انا الرب الذي **اخرجك من أور الكلدانيين**» (تكوين ١٥ : ٧). وأور هذه تعني النار أو الوهج المحرق. والآراميون الكلدانيون كانوا من عبدة النار، وكانت تسمية أور بذلك الإسم، فيما يبدو، أخذاً عن إسم معبد كبير من معابدهم على الفرات. ويقول يوسف بن ماتياس (يوسفوس) إن «مدينة الكلدانيين كانت في ارض ما بين النهرين» ويورد استشهادا من نقولا الدمشقي يقول إن أرض الكلدانيين كانت (فوق بابل). وفي العهد الجديد، يتكرر التأكيد ان أبرام خرج من أرض ما بين النهرين الى أرض حاران: «ظهر إله المجد لأبينا ابراهام وهو في ما بين النهرين قبلما سكن في حاران وقال له اخرج من أرضك ومن عشيرتك» (أعمال الرسل ٧ : ٢ و٣) والسؤال الذي تتعين الإجابة عليه هنا هو تحديداً: لماذا عمدت حكاية التوراة عن ابرام الآرامي الى إخفاء حقيقة أرضه وعشيرته، فنقلتها من غرب شبه الجزيرة العربية الى أور الكلدانيين؛ ليس هناك من سبب يقبله العقل لمثل هذا التمويه. والذي يتعين على الباحث في هذه الحالة، ما دام يرى ان ذلك المسار التوراتي اتسم بالتمويه عن موطن ابرام الأصلي، اي ـ طبقا للنظرية ـ غرب شبه الجزيرة العربية، هو ان يثبت ان أبراماً لم يكن أرامياً كلدانياً، ويظهر السبب في تعمد إخفاء حقيقة نسبه وحقيقة موطنه ونسبته الى الآراميين الكلدانيين.

وعلى الباحث، بعد ذلك، أن يفسر تفسيراً علميا مقنعاً، يفوق في أهميته وحسمه حكاية تشابه أسماء الأمكنة، مسألة «بني كديم» أو «بني المشرق»



وهي التسمية التي استخدمتها أسفار التوراة والعهد القديم في الإشارة الى شبه الجزيرة العربية. وهي - كما هو واضح - تسمية مستحيلة منطقياً متى كان موطن القوم - كما يقول الأستاذ صليبي - في غرب شبه الجزيرة العربية.

وتسمية «بني المشرق» و«أرض المشرق» متكررة تكرارا يضيق بحصره ما هو متاح هنا من مجال. لكنه يحسن إيراد بعض امثلة:

«وأما بنو السراري اللواتي كن لإبراهام فأعطاهم إبراهام عطايا وصرفهم عن إسحق ابنه **شرقاً إلى أرض المشرق وهو بعد حي**» (تكوين ٢٥ :٦)

ويتحدد المقصود بـ «شرقا» هذه في: «**وسكن شرقا الى مدخل البرية من نهر الفرات**» (أخبار الأيام الأول ٥ :٩) أما «بنو السراري اللواتي كن لإبراهام وصرفهم شرقا الى ارض المشرق»، فـ «الهاجريون» أي من انحدروا من صلب اسماعيل. وقد نشبت بينهم وبين أسباط رأوبين وجاد ونصف منسى الساكنة في عبر الأردن حرب ضروس، عندما كثرت ماشية تلك الأسباط فاتجهت الى التوسع شرقا من شرق الأردن: «بنو رأوبين والجاديون ونصف سبط منسى من بني البأس رجال يحملون الترس والسيف ويشدون القوس ومتعلمون القتال.. عملوا حرباً مع الهاجريين ويطور ونافيش ونوداب» (أخبار الأيام الأول ٥ :١٨ و١٩)، وقبائل يطور ونافيش ونوداب هذه قبائل عربية كالهاجريين. من نسل إسماعيل: (أنظر «مواليد اسماعيل بن ابراهام الذي ولدته هاجر المصرية «الذين» سكنوا من حويله الى شور» تكوين ٢٥ :١٢ - ١٨)، وحويلة وتعني «الرمال». منطقة واسعة من الصحراء العربية حدد سترابو مكانها شمال الخليج العربي، أما «شور» فهي الصحراء التي ورد ذكرها في سفر الخروج (١٥ :٢٢) باسم «برية شور» التي بحث فيها موسى ومن معه بعد الارتحال من بحر سوف عن الماء فلم يجدوه، وورد اسمها في سفر العدد (٣٣ :٨) باسم «برية إيثام». وواضح أن قول سفر التكوين إن نسل إسماعيل سكن الأرض التي «أمام مصر» بين شور وحويلة، حينما تجيء نحو «أشور» يعني كل القبائل العربية التي سكنت البرية أو الصحراء أو تنقلت أو أقامت مضارب بين شور، شرق مصر، وحويله الى الشرق من شرق الأردن وأنت مقبل نحو أشور، وأشور هي الأرض التي كانت تحدها ارمينيا شمالا، وبابل جنوباً ودجلة غربا وأرض الميديين غربا. أي بشكل تقريبي، ما يعرف الآن باسم كردستان.

والذي يعنينا من كل ذلك ان قوماً في فلسطين وشرق الأردن حاربوا قوماً في أرض المشرق الواقعة الى الشرق من شرق الأردن لأن القوم الأول أرادوا التوسع شرقاً. وليس من الممكن - مهما اغوتنا حلاوة تشابه بعض اسماء الأمكنة - ان ننقل القوم المتوسعين «بني اسرائيل» من الأرض التي اخذوها بالغزو فاستوطنوها، فنضعهم في غرب الأرض التي حاولوا التوسع فيها شرقاً.

وفي الوقت نفسه، يوقفنا التاريخ التوراتي على ان المديانيين العرب وحلفاءهم من «أهل المشرق» قاوموا الغزاة. ففي سفر القضاة (وعهد القضاة في التاريخ التوراتي أول عهود الاستيطان بعد الغزو) يرد الوصف التالي لـ «بني المشرق» أي القبائل العربية المناوئة للغزاة: «وكان المديانيون والعمالقة وكل بني المشرق حالين في الوادي كالجراد في الكثرة» (قضاة ٧ :١٢) والذي يبدو من أحلام أشعياء ان تلك المقاومة للغزاة الاستيطانيين استمرت الى زمنه (القرن الثامن ق. م.) من الفلسطينيين في الغرب وأهل المشرق (العرب اي أهل شبه الجزيرة العربية)، فاشعياء يتطلع الى اليوم الذي «لا يحسد سبط إفرايم (فيه) سبط يهوذا» ويوحدان جهودهما «لينقضا على أكتاف الفلسطينيين غربا وينهبون بني المشرق» شرقا (إشعياء ١١ :١٣ و١٤) وفي سفر إرميا نجد ان «الرب قال قوموا اصعدوا الى قيدار اخرجوا بني المشرق». وحثّ قوم إرميا على ان «يأخذو لأنفسهم خيام بني المشرق وغنمهم ويأخذوا لأنفسهم شققهم (ظللهم) وآنيتهم وكل جمالهم» (ارميا ٤٩ :٢٩) وقيدار هو الإبن الثاني من أبناء اسماعيل، والقبائل أسميت في التاريخ التوراتي بأسماء مؤسسيها أو باسم الجد الأول للقبيلة، وقبيلة قيدار التي أهاب الربّ حسب قول إرميا ببني اسرائيل ان يخربوها في ارضها شرقاً، من القبائل العربية الهامة التي خصتها التوراة بالذكر: «وهذه أسماء بني اسماعيل بأسمائهم حسب مواليدهم: نبايوت بكر اسماعيل وقيدار..» (تكوين ٢٥ :١٣). وتعني اللفظة اللون الأسود. وقد اشتقت التسمية من لون خيام القبيلة. ويحدد سفر اشعياء موطن تلك القبيلة في وسط الصحراء العربية. ومن الإحداثيات التي استخلصت من إشارات التوراة الى تلك القبيلة بالذات، وقد وصفت بالثراء والمنعة والشدة في القتال، و«كثرة الجمال». أمكن تحديد موطنها «في ارض المشرق» بمنطقة التلال شمال المدينة المنورة. ويبدو ان مراعي القبيلة ترامت الى الحدود الشرقية لسورية شمالا والى ساحل البحر الأحمر جنوباً. ويبدو انها استخدمت في بعض الفترات بعض جزر ذلك البحر، مما جعل إشعياء يوجه إليها تهديداته بوصفها قبيلة القوم «المنحدرين في البحر وساكني جزره وساكني البرية» متوعدا إياها بأن «الرب سيخرج إليها كجبار» لأنه «كرجل حروب ستثور غيرته فيهتف ويصرخ ويقوى على اعدائه»! (إشعياء ٤٢ :١٠ - ١٣)

فبنو المشرق، في حكي التوراة وفورات النبيم، عرب شبه الجزيرة العربية، وأرض المشرق هي شبه الجزيرة العربية، فكيف يمكن التوفيق بين ذلك وبين ما توصل اليه الأستاذ صليبي من خلال تشابه أسماء بعض الأمكنة من ان بني اسرائيل كانوا في غرب شبه الجزيرة العربية، وفي تلك الحالة، ماذا تكون ارض المشرق واين تكون؟ ايران؟ ومن يكون بنو المشرق؟ الفرس؟

فلنتوقف إذن - في الحيز الذي تسمح به هذه العجالة - عند بعض تلك الأسماء المغرية. يخبرنا الأستاذ صليبي ان «الاسم التوراتي (سعير) أو جبل سعير هو الصيغة السامية القديمة لإسم عسير الحالي بالذات وهو مصطلح جغرافي حديث الاستعمال يرمز، منذ القرن التاسع عشر، الى مرتفعات غرب شبه الجزيرة العربية»[٢٢]. ثم يخبرنا انه «في عسير الجغرافية القديمة، كانت هناك شعوب مختلفة تقطن أجزاء مختلفة من البلاد وتتكلم بلهجات مختلفة وأحياناً بلغات مختلفة كما كانت تعبد آلهة مختلفة» وان بعض هذه الشعوب «سيجري تحديدها بأسمائها في الفصول التالية لكن التركيز سيكون على شعب واحد من شعوب عسير القديمة هو الشعب المسمى بني اسرائيل. وقد مر هذا الشعب في مرتفعات السراة ومنحدراتها الغربية (ارض «يهوذا»)، بين القرنين العاشر والخامس قبل الميلاد بتجربة تاريخية نادرة المثال، ثم زال من الوجود مخلفا وراءه سجلا كاملا بالغ الدقة والتفصيل لهذه التجربة. وما زال هذا السجل، وهو التوراة العبرية بمختلف اسفارها. موجودا ومعروفا في الحاضر»[٢٣].

الزعم أن بني اسرائيل كانوا في غرب الجزيرة العربية هو حل تاريخي مريح لمشكلة «الأرض الموعودة».

وهذا هو جوهر النظرية: بنو اسرائيل كانوا في غرب شبه الجزيرة العربية من القرن العاشر الى القرن الخامس ق. م.. ثم زالوا. وهذا حل تاريخي مريح فعلا لمشكلة «الأرض الموعودة» وكل ذلك، ومن حق الأستاذ صليبي ان يقول به، لكن من واجبه أيضاً ان يبرهن عليه علميا.

فلننظر إذن في حكاية سعير هذه التي أصبحت عسير.

ابتداء، لفظة «سعير» (أي «المشعر» هي اسم سعير الحوري، أهم شيوخ قبائل الحوريين السبع (تكوين ٣٦ :٢٠) التي سكنت الأرض التي عرفت بعدهم باسم ادوم، نسبة الى سكانها الجدد، الادوميين. قوم عيسو، ابن يعقوب.

والإشارات التاريخية التوراتية الى أولئك القوم وأرضهم متعددة. وقد دعي الحوريون بذلك الإسم نسبة الى المغارة أو الكهف، لسكناهم الكهوف. وتلك الكهوف التي سكنوها كانت في حقيقتها المساكن المنحوتة في الصخر في البطراء Petra وهي مشتقة من لفظة يونانية تعني الصخر. ◁



وكانت المدينة الرئيسية من مدن الحوريين الذين سكنت عشائرهم منطقة شملت جبل سعير، ثم أصبحت عاصمة الأدوميين، ومن بعدهم الأنباط. وكان موقعها بشرق الأردن جنوب غرب المكان الذي يعرف الآن باسم «وادي موسى». وكانت الأرض التي أسميت في التوراة باسم سعير والتي تعاقبت عليها تلك الأقوام تمتد من البحر الميت او بحر الملح كما تسميه التوراة الى خليج العقبة. والى الشرق منها كانت الصحراء العربية (ارض المشرق). والى الغرب وادي عربه والى الشمال مملكة موآب: «وفي سعير سكن قبلا الحوريون فطردهم بنو عيسو وأبادوهم من قدامهم وسكنوا مكانهم» (تثنية ٢ :١٢). «.. والحوريين في جبلهم سعير الى بطمة فاران التي عند البرية» (تكوين ١٤ :٦). «هؤلاء بنو سعير الحوري سكان الأرض.. هؤلاء امراء الحوريين بنو سعير في ارض ادوم» (تكوين ٢٦ : ٢ و٢١). فسعير منطقة جبلية في الطرف الجنوبي الشرقي لفلسطين سكنتها ثلاثة أقوام تاريخية وتغير إسمها من سعير الى أدوم الى البطراء، ولا سبيل الى نقلها الى غرب شبه الجزيرة العربية إلا إذا اثبت الناقل ان تلك الأقوام وممالكها كانت هناك في عسير.

وكما يصعب نقل سعير لغويا الى عسير، يصعب كثيراً البحث عن جرار في غرب شبه الجزيرة العربية. والغريب في أمر جرار، فيما يتعلق بالأستاذ صليبي، ان ذكرها جاء في التوراة بوصفها مقر «ابيمالك ملك الفلسطينيين». بذا فإن نقلها لغويا الى قرب خميس مشيط باسم «القرارة» (٢٣) لا ينقل «شعب بني اسرائيل الذي باد بعد القرن الخامس ق. م.» الى هناك وحده. بل ينقل الفلسطينيين ايضا معه. وحقيقة ان موقع جرار صعب التحديد تماماً في المنطقة التي تذكرها التوراة بغير تحديد بين قادش وشور بالقرب من غزة، إلا ان الثابت ان الإسم ظل مستخدما والموقع مذكوراً، بالقرب من غزة في فلسطين، لعدة قرون بعد بداية العصر المسيحي، بل وأقيم بالقرب من موقعها دير كبير ذكر لأن الراهب سيلفانوس (سيلاس) الذي جاء ذكره في أعمال الرسل بالعهد الجديد وفي بعض رسائل بولس الرسول، أقام فيه وقتاً. وفي محاضر المجمع المقدس الذي اجتمع سنة ٤٥١ ميلادية، يبرز توقيع «الأسقف مرسيون. اسقف جرار»! وقد اختفى اسم جرار بعد القرن الخامس الميلادي، إلا ان الأسماء أشياء تزول وتتحول وتتغير، وتغير احياناً أما الأمكنة ـ حتى ان ردمتها رمال الزمان ـ فتبقى حيث كانت بانتظار من يكتشفها.

تقصر هذه العجالة كما هو واضح من دون التناول التفصيلي المركز الذي يستحقه العمل الجاد والشجاع الذي قام به الاستاذ صليبي، فهو تناول لا يتسع له إلا مبحث متعمق ضخم، لكنه ـ حكما بما هو متاح من ملاحظات بشأن المنهج والمحتوى ـ يبدو احتمال الشطط كبيرا في النظرية التي يطرحها الأستاذ صليبي كما هي على الورق بين ايدينا.،

ويبدو ان بداية الخيط في تلك النظرية يمكن العثور عليها في كتاب هربت جورج ويلزH. G. Wells ، «موجز تاريخ العالم». ففي ذلك الكتاب الممتع، تعرض ويلز لحكاية الخروج من مصر في التوراة، وحاول استظهار خيوط الخيال من خيوط الحقيقة في نسيجها، فقال: «من الممكن الذي لا يصعب تفهمه ان تكون حكاية الخروج ـ وقد كتبت بعد زمن طويل مما حكت عنه ـ قد عمدت الى التركيز والتبسيط بل وربما الى التشخيص والترميز في حكيها عن تاريخ طويل لغزوات قبلية قديمة. ومن المحتمل ان تكون قبيلة من القبائل العبرانية قد انساقت في سيرها بحثا عن المرعى الى مصر، حيث استعبدت بعد دخولها بينما كانت قبائل أخرى عبرانية تهاجم المدن الكنعانية الأمامية، **بل ومن الممكن الا تكون الأرض التي أسر فيها العبرانيون أرض مصر إطلاقا (وهي بالعبرية مصرايم)، بل مصريم في شمال بلاد العرب، على الجانب الآخر من البحر الأحمر»**[٢٤]. □

الاحالات

(١) «التوراة جاءت..» ص ١٩

(٢) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

(٣) Salibi
Secrets of the Bible People
Al-Saqi Books,
London 1988, p. 15

(٤) المستخدم هنا الترجمة العربية بقلم عفيف الرزاز، مؤسسة الابحاث العربية ١٩٨٥

(٥) «التوراة جاءت..» ص ١٨

(٦) المرجع نفسه. ص ٢٧

(٧) المرجع نفسه. الصفحة نفسها

(٨) المرجع نفسه. ص ٥٣

(٩) المرجع نفسه. ص ١٤ و ١٥

(١٠) Secrets of the Bible People, p. 16

(١١) «التوراة جاءت..» ص ١٣

(١٢) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

(١٣) المرجع نفسه. ص ١٨

(١٤) المرجع نفسه. خريطة رقم ١. ص ٣٢

(١٥) المرجع نفسه. ص ٣١

(١٦) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

(١٧) المرجع نفسه. ص ٢٧ / ٢٨

(١٨) المرجع نفسه. ص ٢٨

(١٩) المرجع نفسه. ص ٢٨ / ٢٩

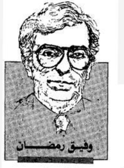
(٢٠) المرجع نفسه. ص ١٨

(٢١) المرجع نفسه ٧٣

(٢٢) المرجع نفسه. ص ٨٣

(٢٣) المرجع نفسه. ص ١٠٣

(٢٤) H.G. Wells:
The Outline of History
Cassel & Company
London, pp. 255/256



روح في المنفى

«روح في المنفى . حيوات ثوري فلسطيني» ■ فواز تركي

منشلي ريفيـو برس (نيـويورك . الولايات المتحدة الأميركية)

■ من يفقد وطنه، يعاني بدرجات متفاوتة من التكيف أو التقنع، من الشيزوفرانيا التي يعانيها المشرد الذي لا بيت له، كعشرات الألوف الذين يهيمون مثله في شوارع المدن الكبرى في الولايات المتحدة، ويتشكك في الآخرين الذين تسبّبوا بمأساته أو الذين يشبهونهم، ويستمر لينمي الماضي حتى يصبح أقرب ما يمكن، حاضراً مستمراً، ويجمع ما يمكن أن يكون يوماً ما أثاثاً مادياً أو ثقافياً، للوطن (أو للبيت) الذي سيعود إليه.

لا فارق بين فلسطيني وفلسطيني إلاّ في الماضي، أما المستقبل فهو موحد في ذهنيهما، واضح المعالم والألوان. وأما الحاضر، فهو المؤقت الذي انحشر بين هذين البعدين.

فواز تركي، شاعر وكاتب فلسطيني، يقيم الآن في واشنطن، بعد سنوات من التنقل والسفر والعيش من بيروت الى عدة عواصم أوروبية ثم أوستراليا، ثم أوروبا من جديد فالولايات المتحدة. وهو مثل ألوف الفلسطينيين المنفيين، يؤرخ حاضر المنفى في الذهن والقلب. يكتب ذكريات للمستقبل.



غلاف كتاب تركي «روح في المنفى، حيوات (جمع حياة) ثوري فلسطيني» خلفيته الكوفية الفلسطينية بمسدساتها السود والبيض. غلاف شعبي ثوري، اذا ما قورن بغلاف رواية ثريا أنطونيوس «اللورد»، الذي هو تطريز دافيء الألوان لصدر ثوب أنثوي من بيت لحم. كتاب أنطونيوس (منشورات (Hamish Hamilton – London)، هو رواية ـ سيرة شخصية ـ خياليةً ـ واقعية. أما كتاب تركي (Monthly Review Press – New York) فهو سيرة وانطباعات المؤلف عن تقلبات الحياة به ومعه وبمن معه، مما يجعل كتابه كأنه سيرة لعدة أشخاص في شخص واحد نظراً لعمق التجربة الشخصية التي مرّت بالمؤلف.

مثل شخصيته الدفاقة، فإن عنوان الكتاب يحمل عدة معان: روح، يمكن أن تعني أيضاً معنى النفس، أو الشجاعة، أو حتى ثقافة بأكملها. أما الكتاب، فهو امتداد لكتابه الأول الذي صدر سنة ١٩٧٣ بعنوان «المحروم، يوميات فلسطيني في المنفى» (كلاهما بالانكليزية التي لا يكتب المؤلف بغيرها) ولكنه أكثر نضوجاً لأن في التجربة الحياتية التي مر بها، وما زال، أصبحت أكثر عمقاً مع مرور العمر وتوسع الثقافة والقراءة.

«روح في المنفى» زاخم بعبارات أو أحداث يمكن أن تكون يوماً اقتباسات لمؤلف أو صحافي: «لا يوجد فلسطيني واحد، ما زال حيّاً بين معركة الكرامة ١٩٦٨ وحصار بيروت ١٩٨٢، لم يتحول ويتغير من الصميم» أو: «تاريخ الكفاح الوطني (الفلسطيني) شأن يومي لأي فلسطيني».

إلى جانب اللغة الغنية، فإن ما يلفت هوَ أن المؤلف لم تلمسه البورجوازية بعد وصوله الى ما يشبهها، بل على العكس، فهو من دون تردد أو خشية، يغوص في ماضيه وطفولته وحياته العائلية وحياة المخيم والشارع، يصف ويحلل ويشرح، ويحاول أن يفهم القاريء الدوافع التي تجعل الفلسطيني فلسطينياً. وصدق سرد المؤلف يجعل القاريء يسأل للمرة الألف: هل يصبح الثوري ثورياً من دروس الحياة أو من الكتب والمحاضرات. المؤلف لا ينتظر هنا، بل يجعلك تميل الى القبول بأن الحياة هي أم الثوار، والثائر يبدأ ثورته ضد الطبقية أولا ثم يكتسب الثوب السياسي لثورته من الآخرين أشخاصاً أو كتباً.

لعل أهمية كتاب «روح في المنفى» الاولى، تكمن في أنه يشحذ الذهن ويثير تساؤلات القاريء ولو لم يكن فلسطينياً أو حتى عربياً، وتحمله الى إعادة النظر في ما كان يعتقد أنه مرتكزاته الفكرية. (أليس هذا الهدف المرتجى لأي كتاب؟). كما أن الكتاب، والذي سبقه، ربما، أكملا الصورة الإنسانية التي أراد المؤلف أن يضعها لنفسه (أو للفلسطيني)، ولذا يبرز التساؤل عما اذا كان لدى فواز تركي المزيد ليبحث عنه في أعماقه ويضعه في كتاب ثالث من دون أن يلجأ الى موضوع آخر، أو إلى نمط آخر من الكتابة، قد يكون المسرح، مثلا، أو الرواية. □

الروايـ ـة تراف

«سمرقند». رواية بالفرنسية

أمين معلوف

منشورات جان كلود لاتيس. ١٩٨٨.

باريس

بسـام منصـور

■ تبدأ رواية «سمرقند» ولا تنتهي، لأنها عبر سيل القصص الذي تختزنه، تسبح في فضاء الخيال، ولا يعود للكتاب دفتان. بعد دراسة «الحروب الصليبية كما يراها العرب» ورواية «ليون الافريقي»، يطل الكاتب اللبناني امين معلوف بكتاب فرنسي ثالث «سمرقند»، اعتبر من انجح الكتب الصادرة بالفرنسية في هذا العام.

ومن المتوقع ان تتجاوز هذه الرواية، في انتشارها، روايته السابقة «ليون الافريقي» التي ترجمت الى معظم اللغات الاوروبية، ولاقت في فرنسا نجاحاً كبيرا حيث بيع منها ٣٠٠ الف نسخة.

«سمرقند» رواية عمر الخيام، صاحب الرباعيات، في عصره وفي كل العصور:

اذا كان عمر الخيام عرف عمرين: عمره الحقيقي، الذي أمضاه مخضرماً بين القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر، وعمره الثاني يوم بعثه في الغرب الشاعر البريطاني ادوارد فيتزجيرالد، بعدما اكتشف رباعياته وترجمها الى الانكليزية، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فان الخيام عرف عمراً ثالثاً، مع اقتراب نهاية القرن العشرين، عبر رواية «سمرقند» التي كتبها أمين معلوف.

«سمرقند» نفضت الغبار الزمني عن الرجل الذي أصبح اسماً فقط وراء «الرباعيات» وأهمل فيه الكائن، الفيلسوف، الحكيم والعاشق. فقد كاد عمر الخيام ان يصبح اسماً مجرداً، خارج التاريخ والجغرافيا وبلا لحم وعظم. حتى جاء أمين معلوف وأعاده الى جسده وأدخله التاريخ، وفي ضوء حياته قرأ هذا التاريخ وتمعّن به.

بدأت فكرة رواية «سمرقند» بعدما قرأ أمين معلوف بضع كلمات في حواشي رواية «ذكريات ادريان» للكاتبة الفرنسية مارغريت يورسينار. فالمرأة الوحيدة التي دخلت «قاعة الخالدين» في الاكاديمية الفرنسية، كانت تفكّر، قبل أن تضع روايتها التاريخية عن أحد أعظم اباطرة روما، أن تكتب رواية عن عمر الخيام. حيث تقول: «وجه واحد من التاريخ أثارني وألحّ عليّ إلحاح ادريان هو عمر الخيام، الشاعر والفلكي. لكن حياة الخيام هي حياة المتأمّل واللامبالي بامتياز: كان عالم الحركة والفعل غريباً عن طبعه كلياً...».

ولعل هذه الشخصية المحايدة في الحركة، والممتلئة تأملات، هي التي أثارت فضول أمين معلوف وولعه بها في آن. كما دفعته الى الخروج، شبه الكلي، من كتابة سيرة الخيام والشروع في بناء عمل روائي، ملحمي يبدأ في القرن الحادي عشر وينتهي في السنوات الاولى للقرن العشرين. وبقدر ما كانت حياة عمر الخيام «مسالمة»، بعيداً عن المغامرة، فان رواية «سمرقند» جاءت مليئة بالاحداث والوقائع والقصص المشوّقة، كعنقود من الحكايات لا تنتهي من حبة حتى تفاجأ بمئة حبة وحبة.

وحتى يكتملَ نصابُ الزمن والرواية كان لا بد لهذه الشخصية التي عاشت للشعر والفلك ان تلتقي بأخطر شخصين في زمانهما هما نظام الملك، والي خراسان، الذي أصبح وزير ألب ارسلان السلجوقي، والذي كان وصياً على ملك شاه، والذي «يعتبر المؤسِّس الفعلي للدولة السلجوقية». والثاني هو حسن الصباح مؤسِّس حركة النزاريين، الذي انشقَّ عن الدولة الفاطمية، وجعل من جبل آلموت قاعدة لأخطر «فدائيين» عرفهم التاريخ الاسلامي، «والذين سميوا خطأ بالحشاشين» حسب أمين معلوف.

عنوان «سمرقند»، لولا سحر الاسم، لما وافق كثيرا هذه الرواية، التي تبدأ احداثها، فعلاً، في هذه المدينة، التي ارتبط اسمها بطريق الحرير، وتنتهي على مشارف «العالم الجديد»، بعدما اصطدمت الباخرة «تيتانيك» بجبل الثلج، عام ١٩١٢، حيث غرقت الى قاع المحيط وفيها المخطوطة الاساسية لرباعيات الخيام، كما تقول الرواية.

«سمرقند»، هي بالتالي، قصة هذه المخطوطة الوهمية وقصة بنيامين أو. لوساج، الاميركي، الفرنسي الاصل، في بحثه عن هذه المخطوطة. اذ ورث لوساج، عن والديه، حبَّ عمر الخيام، فهما اعطياه اسم عمر والتعلّقَ بالشرق وبلاد فارس عبر حب «الرباعيات».

حتى يروي لوساج قصته مع المخطوطة بدأ برواية قصة المخطوطة وعاد بنا الى القرنين الحادي والثاني عشر. ورسم لنا جوَّ اللقاء بين عمر الخيام ونظام الملك من جهة وعمر الخيام وحسن الصباح من جهة ثانية. وبسبب هذا اللقاء المزدوج قُتل نظام الملك على يد «الحشيشيِّين».

فبعدما طلب نظام الملك من عمر الخيام، حسب الرواية، ان يستلم مركز «صاحب خبر»، اي رئيس جهاز المخابرات بالتعبير المعاصر، تعجَّب الخيام لهذا الطلب ورفضه واقترح على نظام الملك ان يستلم صديقه حسن الصباح هذا المنصب لأنه الأكثر كفاءة له. واستطاع الصباح ان يزرع جواسيسه في كل انحاء البلاد. وأخذ بكسب ودِّ السلطان ملك شاه محاولاً التفوق على نظام الملك. غير ان دهاء الشاب حسن الصباح لم يكن بمستوى دهاء الوزير الذي خبر معظم حيل السلطة ومؤامرات القصور. فدبَّر نظام الملك مؤامرة للصباح كادت تودي بحياته لو لم يتدخل الخيام لدى ملك شاه ليعفو عنه، حيث اكتفى، هذا الاخير، بلعنه في السلطنة وابعاده.

وهكذا تشاء الحكاية ان يطرد حسن الصباح من البلاط السلجوقي ليتحوَّل الى أخطر رجل عرفته العصور الاسلامية، ويؤسس «دويلة» في جبل آلموت، محصنة بحصون الطبيعة وبمهارة تنظيمية نادرة ابتكرتها

◆

بسام منصور:
شاعر وناقد من لبنان.
صدرت له مؤخراً مجموعة شعرية.



عبقرية حسن الصباح، الذي كان يدفع برجاله الى اغتيال أبرز قادة عصره، في وضح النهار، ومن بين هؤلاء نظام الملك نفسه، الذي كان السبب في لعنته، ولكن بمؤامرة من ملك شاه وزوجته تركن خاتون، اللذين شعرا ان نظام الملك بدأ ينازعهما السلطة، غ لا بل يستفرد بها.

وهنا يَنْقُضُ معلوف، على لسان لوساج، تسمية جماعة حسن الصباح بـ «الحشاشين»، ويقول ان التسمية الأصح هي «الاساسيون» وليس «الحشيشيون»، أي الذين يحافظون على أساس العقيدة. ويستغرب لوساج كلَّ ما شاع عن هذه الجماعة من استخدامها للحشيش والمخدرات، نظراً الى ايمانها الديني المطلق والكبير: «الأساسيون لم يكن لهم مخدر آخر غير ايمان ليس فيه اي التباس. . .».

وأمين معلوف في حديثه لنا يؤكد على هذه الفكرة ويذهب أبعد في ايضاحها: «الفكرة السائدة ان كلمة 'ASSASSIN'، بالفرنسية أو اللغات الاوروبية، أصلها من حشاشين او حشيشيين، جاءت في القرن الثامن عشر على لسان المستشرق سيلفستر دوساسي، ولاقت رواجاً واعتبرها الناس حقيقية. اذن، هي فكرة لا يتعدى عمرها المئتي سنة. والأرجح ان تكون هذه الكلمة التي كانت تستخدم حتى القرن الثالث عشر مأخوذة من «أساسيين» وليس من «حشيشيين» لاسيما وان النصوص الاسماعيلية تؤكد كثيراً على كلمة «أساس».

كلمة «اساسينو» في تلك المرحلة، لم تكن تحمل المعنى الذي تحمله اليوم أي القاتل. بل كانت تعني شخصاً مستعداً أن يضحي بحياته. وهناك شعر «تروبارو»، في القرون الوسطى، يقول الشاعر فيها لحبيبته ما معناه «انا «أساسينو» بالنسبة اليك». اي «انني مستعد للموت لأجلك». وبهذا فان الكلمة كانت تعني، في زمانها، الفدائي.

ولعل السبب في هذا الالتباس يعود، ايضاً، الى الدعاوة التي كان يروّجها اعداء الاسماعيليين ضدهم، حيث كانوا يقولون بأن السبب الاساسي في شجاعة رجال حسن الصباح هو انهم يتناولون الحشيش.

هذا لا يعني ان «سمرقند» دراسة تاريخية، بل على العكس هي رواية مشوّقة تسبح في فضاء التاريخ بحرية، لا تشبهها إلا الحرية التي يأتي بها بساط الريح. لذلك جاء زمانها أزمنة. واختلطت فيها الوقائع الحقيقية بالوقائع «الممكنة»، من دون أن تصاب بالنشاز والمفارقات الشاذة. فأمين معلوف يستلقي على بساط التاريخ من دون أن يترك له العنان، فيجعل الحكاية تعالج الفكرة وأحيانا تقضي عليها، أو تأتي بافكار جديدة لا تخطر إلا على بال الراوي.

لا تنتهي قصة «الاساسيين»، في الرواية، عند مقتل نظام الملك، بل انها تدفع نظامية نيسابور وبغداد، التي أسسها الوزير السلجوقي الى اخطر عمليات انتقام عرفتها الدولة السلجوقية، حيث تعمد النظامية الى اغتيال ملك شاه بأن تدس له السُّم وهو يصطاد بالقرب من بغداد. الامر الذي يدفع بزوجته تركن خاتون ان تضرب وشاحاً من الصمت حول موته في انتظار اعلان ولدها خليفة لملك شاه وتحجب السلطان عن الخليفة المسمّى، وهو ابن ملك شاه من امرأة اخرى.

غير ان الطريق طويل، الامر الذي جعل جثة ملك شاه تتهرأ وتصاب بالعفن، فاضطرت تركن خاتون الى دفن «ملك الشرق والغرب»، على عجل في احدى البراري المجهولة بين بغداد وأصفهان. لكن النظامية لا تذعن لرغبة تركن خاتون في أن ترى ابنها سلطاناً، بل انها تنوي على ان تلحقها بملك شاه. وفيما كان رجال تركن خاتون يخطفون «برق بروق»، الولد البكر لملك شاه اثناء حصار «النظامية» لاصفهان، علا الصراخ في القصر السلطاني: تركن خاتون قتلت خنقاً بوسادتها. . .

في هذه الاثناء كان عمر الخيام يعيش على هامش الاحداث، مكتفياً بلقاءاته بحبيبته الشاعرة جاهان، ربيبة القصر السلطاني ووصيفة تركن خاتون، ومكتفياً بالمرصد الذي بناه له نظام الملك لمراقبة احوال الطقس وقراءة الافلاك. لكن رجال النظامية لم يتركوه لشأنه، على الرغم من صداقته لنظام الملك، لأنهم يعرفون انه صديق حسن الصباح قاتل قائدهم، أليس عمر الخيام الذي انقذ حسن من غضب ملك شاه عندما فشل في قراءة اوراق ميزانية الدولة، التي اعدها بنفسه بعدما قطع وعداً للسلطان؟

لكن احد ضباط «النظامية» فارطان الأرمني، الذي يعرف مدى صداقة نظام الملك وعمر الخيام، والذي اعطي الامر بقتل عمر الخيام، انقذه وقرر الهرب معه. ويبدأ تجوال عمر الخيام هرباً، بحثاً عن مكان يليق بابحاثه وعلومه، حاملا معه الدفتر الذي أودعه رباعياته ومشاهداته. والحقيقة ان فارطان لم ينقذ عمر الخيام مجاناً. فبعدما توطدت صداقتهما كشف فارطان لعمر، الذي بات يناديه «معلمي»، بأن هروبه لم يكن عبثاً، بل كان يتوقع ورفاقه في النظامية بأن يهرب الخيام الى آلموت ليلجأ عند صديقه حسن الصباح، وهناك يقوم فارطان بالانتقام الكبير لمقتل نظام الملك ويغتال الصباح!

وبالفعل، كان حسن الصباح يبعث بين الحين والآخر، بمرسلين الى عمر الخيام يقولون له بأن قائدهم يدعوه ليكون ضيفاً لديه في آلموت، حيث يستطيع ان يمارس كلَّ العلوم التي يشاء. لكن الخيام كان يرفض دعوات الصباح من دون ان يقطع شعرة الود، مع الذي كان اسمه ينزل الرعب في قلوب عظماء وجبابرة عصره أجمعين. وكيف يلجأ الخيام الى آلموت وحسن الصباح وهذا الاخير أمر باعدام احد اولاده حينما عرف انه يتعاطى الخمر والمسكرات وهو الذي كتب اجمل الابيات بالخمر وبفلسفة اللحظة المعاشة؟

كان رهانُ فارطان فاشلاً. وبدل ان يقتل الصباح وجده الخيام ذات صباح مذبوحاً، والى جانبه ورقة من حسن يقول له فيها «اذا اردت المخطوطة تعال الى آلموت». سرق الرجال «الاساسيون» «الرباعيات» املاً

نحن سينو الحظ
لأننا نعيش في
مرحلة انحطاط حضارتنا
ولو خيرت
لفضلت أن أعيش
في عصر المأمون

أكتب بالفرنسية
لانها تتيح لي
التفرغ للكتابة
ولو كنت في البرازيل
لكتبت بالبرتغالية



لقب الحشاشين أطلقه خطأ مستشرق على الاسماعيليين والأصح هو لقب الأساسيين

في ان يضغطوا على الخيام ليصعد الى الجبل، حتى يجالس قائدهم، الذي كان مولعاً بالفلسفة والعلوم كالخيام. لكن الذي فات حسبان الصباح، هو ان الرجل «اللامبالي»، كما وصفته يورسينار، لا يبالي ايضاً بأشعاره... ولم يذعن الخيام لابتزاز «قاتل الجبل» بل استمر في «تسكعه» التاريخي، على ابواب اصحاب السُلطة ليبنوا له مرصداً جديداً حتى وجد ضالته في مرو عاصمة خراسان وبنى مرصده الموعود...

ويمكن ان تنتهي قصة عمر الخيام هنا، قبل الوصول الى موته في نيسابور عام ١١٣١، لولا المخطوطة التي فعلت، حسب الرواية، فعلاً غريباً في التاريخ وقلبت مفاهيم الاسماعيلية رأساً على عقب، وقصَّرت مرحلة الانتظار. فالمخطوطة التي صعدت الى «فردوس القتلة» كان لها فعل السحر حين وقعت بين يدي أحد خلفاء الصباح، الذي تسلم قيادة الجبل عام ١١٦٢، ويلقَّب في الرواية بالمهدي، المخلِّص.. واسمه حسن.

بعدما وجد حسن مخطوطة الخيام في مكتبة الصباح، التي لم يجرؤ ان يدخلها أحد قبله، «يقال انه انعكف، في منزله يقرأ ويعيد القراءة ويتأمل... حتى اليوم السابع، ثم امر باستدعاء كل سكان آلموت، رجالاً، نساء وأطفالاً، للاجتماع في الميدان، المكان الوحيد القادر على استيعابهم... كان ذلك، يومي ٨ آب/ اغسطس ١١٦٤، شمسُ آلموت كانت تحرق الوجوه والرؤوس، لكنَّ أحداً لم يفكر بأن يقي نفسه».

في ذلك اليوم كان الانقلاب الفعلي في تاريخ هذه الطائفة «الاساسية» حيث اعلن حسن؛ «الى كل سكان العالم، من الجن، البشر والملائكة! إمام الزمان يبعث اليكم بركته ويسامحكم عن خطاياكم التي ارتكبتموها وسترتكبونها... ويعلن لكم ان الشريعة اصبحت لاغية لأن ساعة القيامة دقت...» وتضيف الرواية انه بعد خطاب حسن «أخذ الجمع بالعزف على القيثارات والنايات وبالاكثار بشرب الخمر، حتى على درجات المنصة...».

ويقول امين معلوف: «ان هذه الواقعة التي ترد في الرواية صحيحة تاريخياً. لكن التفسير الذي اعطيته لهذا التغيير الكبير، خيالي وروائي. لأن المخطوطة اصلاً وهمية... فقد جاء بالفعل أحد أئمة الاسماعيليين، اسمه «حسن على ذكره السلام»، وقال انتهت مرحلة الانتظار. لم يقل مباشرة انه المهدي المنتظر، لكن صحابته اوحوا للناس بذلك: وبالتالي فان مجيئه يلغي الشريعة التي جاءت لمرحلة الانتظار ولا بد من شريعة لمرحلة جديدة. واستطاع «حسن على ذكره السلام» أن يبدِّل تبديلاً عميقاً في حياة الاسماعيليين ومفاهيمهم. وانتهت مرحلة الاغتيالات الآلية والمتلاحقة، وانحصرت في الدفاع عن الجماعة فحسب».

وينتقد أمين معلوف الفكرة السائدة عن الاغتيالات التي حصلت في بلاد الشام ولا سيما في عصر صلاح الدين الايوبي: «ان قائد الدعوة الاسماعيلية في بلاد الشام راشد الدين سنان، المعروف بشيخ الجبل، كان أحد أقرب معاوني حسن على ذكره السلام، ومن أبرز الدعاة الى فكرة «القيامة». وتصرُّف راشد الدين لم يكن إطلاقاً كما يروي البعض بأنه قتل دائم واغتيالات. كانت سياسة شيخ الجبل دفاعية فحسب. وقد واجه صلاح الدين يوم قرَّر هذا الاخير الصعود لقتاله. وحتى، في هذه الاثناء، لم يقرِّر راشد الدين اغتياله بل انذره أكثر من مرة وأخافه ليدفعه الى التراجع وترك جماعته بسلام».

هكذا يجعل أمين معلوف الرواية ترافق التاريخ ليلتحم بها ويصبح جزءاً عضوياً في بنيتها. وحيث يقع التاريخ في ثغرة يأتي الخيال الادبي ليردمها عبر احتمالات لا ينقصها الذكاء والمستندات. فعن اللقاء الثلاثي بين نظام الملك، حسن الصبَّاح وعمر الخيام يقول أمين معلوف: «هناك رواية قديمة تقول ان الثلاثة كانوا أصدقاء، وأكد ذلك أحد مؤرخي تلك الفترة رشيد الدين فضل الله، كما نقلها فيتزجيرالد. علماً ان المؤرخين الدقيقين يجدون في هذه القصة اموراً كثيرة غير مقنعة. فنظام الملك كان يزيد في العمر حسن الصباح والخيام بثلاثين سنة تقريباً. ومن خلال دراستي لتاريخ الثلاثة وجدت ان الثلاثة كانوا في اصفهان خلال سنة واحدة هي ١٠٧٤ - ١٠٧٥. والاكيد ان نظام الملك التقى بعمر الخيام، لأنه هو الذي كلَّفه بمراجعة التقويم الفارسي، وكان يحميه ويؤمن معيشته.

بالنسبة الى نظام الملك وحسن الصباح، الوثائق الاسماعيلية تروي ان حسن الصباح كان يساعد نظام الملك، وأعجب به ملك شاه واراد ان يعطيه منصب نظام الملك، فدبر له الوزير تلك المكيدة. لكن الامر غير الثابت على الاطلاق هو علاقة الصباح بالخيام. هناك تكهنات في التاريخ حولها. كما ان هناك نصوصاً اسماعيلية تقول ان عمر الخيام كان على علاقة مع الصباح وكان يعطف، في شكل او آخر، على افكار الاسماعيليين. وربما بسبب كون ابن سينا، الذي هو معلِّم الخيام، قريباً من الاسماعيليين ووالده كان اسماعيلياً. الارجح ان العلاقة بين الخيام والصباح لم تكن متطورة بقدر ما صوَّرتُها في الرواية. ولكن، هناك تساؤل، لدى المؤرخين، حول الاحترام الفائق في النصوص الاسماعيلية لعمر الخيام. هناك اجلال دائم لعمر الخيام حينما يأتون على ذكره. من دون أن يقولوا انه اسماعيلي.»

وفيما يتعلَّق بالسبب الذي جعله يختار زمنين متباعدين لرواية عن عمر الخيام يقول أمين معلوف: «ان شخصية عمر الخيام فرضت علي ان اكتب رواية بزمنين. لأن عمر الخيام، الذي عاش حياة طويلة واشتهر كثيراً في عصره لم يكن معروفاً كشاعر، بل كفلكي وعالم رياضيات وفيلسوف. ولم يكن مأخوذاً كشاعر على محمل الجد. فقد توفي في القرن الثاني عشر وعرف كشاعر في القرن التاسع عشر. وهذا ما فرض علي ان اروي قصته بشقين: حياته الاولى وحياته الاخرى، اي اكتشافه كشاعر على يد شاعر انكليزي. وربما جاء اختياري لشخص اميركي وهمي، هو لوساج، كنموذج للغرب وهو ينظر الى الخيام الشرقي ويعيد الاعتبار الادبي إليه».

وبالفعل خرجت الرواية في الشق الثاني من الخيام الكائن، الى الخيام الشاعر المطلق، متقصية صداه، ولكنها تروي ايضاً جانباً من تاريخ بلاد فارس في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. ولا سيما قصة الثورة المجهضة التي عرفت باسم «الثورة الدستورية». او «المشروطة» كما كان الايرانيون يسمونها.

في الشق الاول من الرواية يعرِّف البطل بنفسه سريعاً بأن اسمه بنيامين أو لوساج، ويغوص في التاريخ. غير انه في الشق الثاني يحكي مغامرته وراء «المخطوطة» الضائعة والتي تركها الخيام منذ القرن الثاني عشر. لكن بعد بحث طويل يئس لوساج وتوصل الى اقتناع يقول بأن المخطوطة وهمية وأقلع عن الدراسات الاستشراقية. ولكن كيف يقلع عن الدراسات الاستشراقية ووالداه اعطياه اسم عمر كاسم ثانٍ تيمناً بالخيام؟

في احدى زياراته لباريس يلتقي بنيامين عمر لوساج بأحد اقرباء والدته، هو السياسي والمفكر الفرنسي، المركيز هنري - فيكتور دوروشفور: «انه مركيز مناضل في كمونة باريس، نائب سابق، وزير سابق وسجين سابق... ابعدته جماعة فرسايي الى كاليدونيا الجديدة. وعام ١٨٧٤ استطاع ان يحقق هروباً مذهلاً ألهب مخيلة كل معاصريه، حتى ان ادوارد مانيه رسم لوحة صوَّر فيها هروب دوروشفور»... وكان دوروشفور يصدر مطبوعة عنوانها «المتصلِّب» (LINTRENSIGEANT)... شهدت على صفحاتها كتابات نهضوية من بلدانٍ مختلفة للكثير من رجال الفكر، في ذلك الزمن، وبين هؤلاء جمال الدين الافغاني.

حينما اعرب لوساج عن يأسه من البحث عن مخطوطة الخيام وإقلاعه عن الدراسات الاستشراقية، أمام دوروشفور، ضحك هذا الاخير وشجعه على المضي في بحثه عن المخطوطة، لأنه هو نفسه تفحصها بيديه لدى صديق كان مقيماً في باريس، ويعيش في اسطمبول برعاية الباب

العالي . . . ويصف دوروشفور جمال الدين (الافغاني) «ان سلطان تركيا يهابه ويحابيه، وشاه فارس يرتجف لمجرد ذكر اسمه». ويضيف دوروشفور حول جمال الدين: «كان يتعاون، دائماً، مع "المتصلّب". وكنا نلتقي من دون انقطاع. لقد قدم الي عدداً من اتباعه ومريديه: مسلمين في الهند، يهوداً من مصر وموارنة من سورية. واعتقد انني كنت اقرب اصدقائه الفرنسيين. ولكن، بالطبع، لم أكن الوحيد. فقد تعرف اليه ارنيست رينان وجورج كليمونصو، وفي انكلترا عرفه اشخاص امثال لورد ساليزبوري، راندولف تشرشل وويلفرد بلونت. وقبل ان يموت فيكتور هيغو بقليل التقى به ايضاً . . .».

بعودة شبح المخطوطة عاد الشوق الاستشراقي الى قلب لوساج وذهب الى تركيا للقاء جمال الدين محملاً برسالة من روشفور، وبدأت مغامرة التعرُّف الى الشرق عن كثب، كما بدأت قصة ايران مع «الثورة الدستورية» لتعود المخطوطة وتتوارى، من جديد، كأنها سراب كلّما اقترب منها لوساج ابتعدت.

لأن جمال الدين، بعد عودته الى ايران على اثر طلب الشاه منه ذلك، الذي زار اوروبا بمناسبة المعرض العالمي بباريس عام ١٨٩٢، حيث وعده بوضع جيِّد، لأنه «لا يجوز ان يمضي عمره بين الكفار»، لم يستطع ان يتعايش والـوضعَ السياسي لايران، التي كانت تعيش بتبعية سياسية واقتصادية مطلقة لقوى اوروبية عدة، لا سيما روسيا وبريطانيا. وبدل ان يستمع الشاه الى نصائح جمال الدين زاد من حجم هذه التبعية حيث رهن التبغ الايراني للاستثمارات البريطانية مقابل ١٥ الف ليرة استرلينية. وحقوق الاستثمار لا تنحصر في التبغ المصدَّر فحسب بل انها تحتكر السوق الداخلية ايضاً.

اعتراضات جمال الدين التي تلاقت مع عواطف الايرانيين اثارت غضب الشاه، لذلك لجأ الى الاعتصام في أحد مساجد طهران وبدأ يستقبل المؤيدين له ويشرح موقفه من الاتفاقية الجديدة. غير ان الشاه لم يعبأ بحرمة المكان، بل أمر رجاله باقتحام المسجد واخراج جمال الدين منه: «في هذا اليوم، داخل المسجد، ضاعت "مخطوطة سمرقند" تحت احذية جنود الشاه».

ويومها يلجأ جمال الدين الى كبير أئمة ايران، برسالة طويلة يطلب منه بأن يمارس نفوذه لمنع الشاه من ان يهرق املاك المسلمين على عتبات الكفار. ويقول روشفور ان جمال الدين لجأ الى هذه الحيلة التي يعتبرها «غريبة» عن طبعه، بعدما لمس لا مبالاة الناس وهو يهان من قبل الجنود في المسجد علماً انه «امضى حياته في انتقاد رجعية مواقف بعض رجال الدين، كما انه تردد الى المعابد الماسونية، في مصر، تركيا وفرنسا».

وتوقفت ايران عن التدخين بعدما أفتى رجال الدين بأن كل شخص يستهلك تبغاً يعارض مشيئة المهدي المنتظر. وتلا ذلك مظاهرات عنيفة في طهران، تبريز وأصفهان، الأمر الذي دفع بالشاه الى الغاء الاتفاق مع الانكليز. ورحل جمال الدين الى بريطانيا. غير ان بقاءه فيها لم يدم طويلاً بعدما تدخل الشاه برسالة طالباً من البريطانيين ان يحدوا من نشاطه المعادي. «الجواب الرسمي كان ان بريطانيا العظمى بلد حر وأي قانون لا يمكن ان يمنع رجلاً من حرية التعبير. لكن في الكواليس وعد البريطانيون بالبحث عن الوسائل الشرعية من أجل الحد من حرية الحركة لدى جمال الدين، ثم طلبوا منه ان يغادر البلاد. الامر الذي جعله يقرِّر السفر الى اسطمبول والموت في قلبه».

حينها يلتقي لوساج بجمال الدين في قصره في اسطمبول، يعده هذا الاخير خيراً بالنسبة الى الامل في ايجاد المخطوطة. ويظهر له امتعاضه من وضعه. الجواسيس في كل مكان يترقبون زائريه ويحصون انفاسه. وأوصى اليه بأنه في حالة اقامة جبرية غير معلنة. وشرح جمال الدين لزائره، بعدما عرف الغاية من زيارته بأنه، هو ايضاً، معجب بالثلاثي: نظام الملك، حسن الصباح وعمر الخيام. وفي تكوينه الشخصي يوجد شيء من كلّ من هؤلاء الثلاثة. انه مثل نظام الملك يحلم بدولة كبيرة للمسلمين، وإن كان حاكمها تركياً، ومثل حسن الصباح يعيث في الارض خراباً، وكعمر الخيام يحب الجمال والحياة ويفرح باللحظة المعاشة، كما انه كالخيام ايضاً كتب شعراً بالحب والخمريات.

يترك لوساج قصر جمال الدين متوجهاً الى طهران، وفي يده رسالة الى أحد اتباع الخيام يُدعى ميرزا رضا، كان أصلاً السبب في حصول جمال الدين على المخطوطة، ويقول ان تعرَّف الى الجندي الذي استولى على المخطوطة، بعد واقعة المسجد. ونبَّه جمال الدين ضيفه وهو يعطيه الرسالة: «احذرك من هذا الرجل انه غير متوازن ومهووس. فلا تعاشره أكثر من الضروري. أنا أعطف عليه كثيراً، لأنه الاكثر صدقاً واخلاصاً والاكثر نقاءً ايضا بين مؤيديَّ، إلا انه مستعد أيضاً، أن يرتكب أخطر الحماقات».

ولا تطول اقامة لوساج في طهران حتى تصدق نبوءة جمال الدين. وفي صباح الواحد من أيار/ مايو ١٨٩٦ يأتي فاضل، وهو، حسب الرواية، احد القياديين المعارضين لسياسة الشاه ومن اتباع جمال الدين، ليقول لعُمر لوساج: «استيقظ، بعد ربع ساعة انت رجل ميت». لأن «المجنون»، «المهووس» ميرزا رضا قتل ناصر الدين شاه، في المسجد، المكان نفسه الذي أهين فيه وطرد منه جمال الدين، وضبطت معه رسالة التوصية بلوساج.

وعلى الرغم من حراسة جنود القوزاق المشدَّدة حيث كانوا يزنِّرون كلَّ شوارع طهران استطاع لوساج ان يفر من طهران، بعد مغامرة سريعة في العاصمة مع الجنود، وبمساعدة اميرة تدعى شيرين التقى بها، في السابق، في قصر جمال الدين، لقاء عابراً. وتبيَّن له في ما بعد انها تؤيد جمال الدين وافكاره وتعارض سياسة عمها الشاه.

وهكذا عاد لوساج الى انابوليس، في ولاية الميرلاند الاميركية، وفي جعبته محضر التحقيق مع ميرزا رضا، الذي زودته به شيرين، وفيه يعترف ميرزا رضا بأنه قام بعمله هذا بوحي من جمال الدين حيث يقول: «الذين لهم عيون للنظر لا يمكنهم إلا ان يلاحظوا ان الشاه قُتِل في المكان نفسه الـذي أهين فيه السيد جمال الدين. ماذا فعل هذا الرجل التقي، أحد أحفاد الرسول الحقيقيين، حتى يساق الى خارج المسجد؟».

في انابوليس لا يبقى، لدى لوساج، من شبح المخطوطة الا ذكرياته الصعبة في الشرق، وبعض المعارف والاصدقاء، ولا سيما شيرين التي وعدته ان تكتب اليه بشرط ألا يجيب على رسائلها، مخافة ان تراقب هذه الرسائل ويفتضحُ امرها. وبدأ يئنا، لدى لوساج، اقتناع بأن البحث عن المخطوطة أصبح من صنع الماضي. وان العودة الى فارس أمر مستحيل باعتبار انه المتهم الثالث باغتيال الشاه بعد اعدام ميرزا رضا واغتيال جمال الدين بواسطة حقنه بالسم، بدل دواء اللثة، وبالتآمر مع السلطان العثماني.

وأخذ لوساج يعمل في صحيفة انابوليس المحلية كمسؤول عن باب السياسة الخارجية، وكـان يعطي الاولية لمقالاته عن ايران معتمداً على الاخبار والمعلومات التي كانت تزوِّده بها رسائل شيرين. وقد أخبرته، في احدى هذه الرسائل، بأن «المخطوطة كانت بين امتعة القاتل، بالفعل، وهي الآن بحوزتي وبامكانك ان تطالعها حينما تعود الى فارس».

مقالات لوساج في «انابوليس غازيت» في السياسة الخارجية كانت تأخذ صدىً لدى القراء لا سيما تلك المتعلِّقة بالشرق، وببلاد فارس. وكتب اليه قارىء يدعى هوارد باسكرفيل رسالة جاء فيها: «لديّ اقتناع عميق، مع مطلع هذا القرن، يقول اذا لم يتوصل الشرق الى يقظته فغداً لن يعود الغرب قادراً على النوم . . .».

اذا فرضت جهة التخلف على جهة أخرى فانها تفرضه على نفسها لأن العالم يسير بسرعة الأبطأ

لن تنتهي قصة هوارد باسكرفيل عند حدود الرسالة، بل انه، بعد انهاء دراسته، يقرر الرحيل الى ايران حيثُ تطوّع مدرساً في احدى الارساليات الاميركية التي تملك مدرسة في تبريز فيها كان شاه ايران الجديد يرضخ، في ٧ تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٠٦، للمطالبين بحكم دستوري، الذين لقيوا دعماً من بريطانيا، اذ ان حكومة صاحب الجلالة وجدت ان الشاه ينصاع كثيراً للروس ولجنود القوزاق.

واستطاع لوساج ان يعود الى ايران، باسرع مما توقع، بسبب تدخل صديقه فاضل الذي اصبح نائباً في البرلمان، واستمع الى أول خطاب دستوري القاه مالكوم خان، الارمني الاصل، صديق جمال الدين والذي اعطي لقب «نظام المُلك».

لكن عودة لوساج الى بلاد فارس لم تكن نزهة. وهوارد باسكرفيل، صديقه في تبريز، اصبح من ابرز المدافعين عن الدستور، وبدأ يثير للارسالية اشكالات لدى المواطنين بين مؤيدين له ومعجبين به وبين حاقدين عليه وعلى ارساليته. وحينها حاول لوساج ان يهدىء من حماسه، بناء على طلب مدير الارسالية، تبين له ان باسكرفيل فيه شيء من هوس ميرزا رضا. فقد أصبح ايرانياً اكثر من الايرانيين وشيعياً اكثر من الشيعة، ويشارك في عاشوراء بدور السفير الاجنبي الذي أظهر استياءه على مقتل الحسين أمام البلاط الاموي، الامر الذي أدى الى مقتله.

لم يستطع لوساج ان يقنع باسكرفيل برأي مديره، بل وجده مستعدا ان يضحي بالارسالية من اجل «الثورة الدستورية» وتعجَّب حينما سمعه يقول: «اذا كان الفرس يعيشون في الماضي فلأن الماضي هو وطنهم الحقيقي، أما الحاضر فليس سوى مقاطعة اجنبية لا يملكون فيها شيئاً. وكل ما هو، بالنسبة الينا، رمز للحياة الحديثة وللانفتاح الذي يحرِّر الانسان، هو بالنسبة اليهم رمز للسيطرة الاجنبية: الطرقات لروسيا، سكة الحديد، التلغراف والبنك لانكلترا. والبريد لامبراطورية النمسا والمجر...».

الدستور لن يدوم طويلاً. الروس والانكليز لا يريدونه، وجنود القوزاق وجدوا انه يَحُدُّ من نفوذهم، فأطاحوا بالبرلمان. غير ان الدستوريين الذين انسحبوا الى المدن والمحافظات قرروا المقاومة الشعبية ضد الانقلاب. وفي الرواية مدينة تبريز هي المسرح الفعلي لمقاومة الانقلابيين، حيث ينسحب فاضل اليها ويشكِّل جيشاً من المتطوعين لحمايتها.

واذا كان لوساج شاهداً على كل هذه الوقائع ومرتبطاً بصداقات شخصية مع الدستوريين إلا ان انشغاله الاساسي هو في «مخطوطة سمرقند»، التي استطاع ان يتصفحها الى جانب شيرين وفي غرفة نومها وكأنه الخيام الى جانب جاهان. فاهتمام شيرين الفائق بعُمر لوساج كان يخمِّر حباً جارفاً في قلب الاثنين. والذي زاد من تقارب الاثنين هو حالة الحصار الذي أطبق حول تبريز، وبقدر ما يدفع الحصار الى العنف واليأس فانه يدفع الى الحب وسقوط الاوهام والروادع...

حصار تبريز يشبه معظم الحصارات: جوع، عطش، شح وموت. وهوارد باسكرفيل كان تعيس الحظ في هجوم كان يقوده بنفسه لفك الحصار عن احدى الضواحي، فسقط صريعاً كأول اميركي يموت دفاعاً عن الدستور في ايران. وربما كان موته ايضا بداية النفوذ الاميركي في الشرق.

نترك نتائج الثورة الدستورية ومجيء خازن عام اميركي ليشرف على نفقات الدولة ويبرمج الميزانية، ونعود الى عمر لوساج و«مخطوطة سمرقند» وشيرين التي يصفها لوساج قائلا: «أميرتي تعرف ان تكون سيدةً عظيمةً وفتاةً صغيرةً في آن». لأن نتائج هذا التاريخ اصبحت معروفة وربما نعيش بقاياها المرة في أيامنا هذه.

يقرِّر لوساج وشيرين ان يغادرا بلاد فارس التي يفضل ابناؤها ان يسموها ايران (اختصاراً لايرانيا فابدجا: أرض الآريين) ليستقرا مع المخطوطة في انابوليس... لكن أمين معلوف شاء لبطله ان يعيش محروماً من مخطوطته، ومن الشرق بكامله. حيث قرَّر وشيرين السفر على متن الباخرة «تيتانيك»، الجبل البحري المتنقل وأعظم ما انتجته صناعات السفن في العالم اجمع. فيبحران، من ميناء شيربورك يوم ١٠ نيسان/ ابريل ١٩١٢، مخلفين وراءهما ايران واطماع قيصر روسيا والقوزاق، مكتفيين «بمخطوطة سمرقند».

بعدما غرقت الباخرة مصطدمةً بجبل الثلج استطاع لوساج وشيرين ان يكونا بين الناجين، الا ان الوقت لم يسمح لهما بانقاذ المخطوطة، التي انقذت من حريق مكتبة حسن الصباح في القرن الثالث عشر، في جبل ألموت.

وفي ميناء نيويورك، وبعد حالة من الاعياء والتأمل، تلفت لوساج حوله فلم يجد شيرين. بحث عنها في كل أنحاء الميناء ولم يجدها. عاد الى المكان الذي فقدها فيه آملاً أن تعود... لكن شيرين تبخرت، ربما تحولت الى حورية وعادت الى البحر، أو ربما لم تكن أصلاً...

فكرة المخطوطة نشأت لدى أمين معلوف من نتائج الابحاث البحرية التي قامت بها احدى شركات الغوص الفرنسية، منذ سنتين، حول التيتانيك، حيث حاول الغواصون ان ينقذوا كنوز السفينة الغارقة منذ مطلع القرن، والتقطوا صوراً لبقايا السفينة وبين هذه البقايا كتاب «رباعيات الخيام»، بطباعة انيقة جداً على ما يبدو لأن غلاف الكتاب مرصَّع بالذهب والماس. وهكذا نشأت لديه فكرة المخطوطة، التي لا ترتكز الى اية حقيقة تاريخية. فان أقدم مخطوطة للرباعيات تعود الى قرنين بعد موت الخيام.

ولكن، حتى في الجانب الغربي من الرواية فان معلوف ارتكز الى حقائق تاريخية جمعها كلها بخيط المخطوطة الوهمية ولوساج المختلق: «هوارد باسكرفيل حقيقي، وكان طالباً في جامعة برنستون وذهب الى ايران وناضل الى جانب الدستوريين. ومات في احدى المعارك. اما الكلام الذي أنسبه اليه في الرواية فهو مؤلَّف. ومعظمه من الرسائل التي اردت ان أوجهها عبر هذه الرواية الى القارىء. وأحد عناصر «سمرقند» يتمحور حول فكرة يقظة الشرق المجهضة، بسبب خوف الاوروبيين من هذه اليقظة. وهذا الاجهاض أدى الى النتائج التي نعرفها والتي تمثَّلت بالمرارة في العلاقة مع الغرب ومع التحديث ايضاً. ومن جهة اخرى أردت أن أقول انه اذا فرضت جهة التخلُّف على جهة اخرى فانها تفرضه على نفسها ايضاً لأن العالم اليوم يسير بسرعة الأبطأ».

وعن جمال الدين الافغاني ودوره في الرواية يقول امين معلوف: «ان معظم ما ورد عن جمال الدين في الرواية صحيح تاريخياً، سواء بالنسبة الى علاقاته الاوروبية وصداقته لروشفور، ارنيست رينان، راندولف تشرشل، والد وينستون تشرشل وسواهم، او بالنسبة الى محضر التحقيق مع ميرز رضا الذي اغتال الشاه. أو سواء بالنسبة الى طريقة اغتياله، التي ذكرها شكيب ارسلان...

جمال الدين الذي أخذ اسم الافغاني المستعار، وهو مولود في أسد اباد بمنطقة حمدان كان يحلم بأن يلعب دوراً تاريخياً على مستوى العالم الاسلامي بأجمعه. لذلك تفادى ان يعرف بالايراني، الشيعي، لئلا يحول هذا والدور الذي كان يحلم بأن يلعبه في المنطقة. فلا مشكلة كانت تعترض الافغاني، في اسطمبول، مصر أو الهند. وهو حينما أمضى فترة وجيزة في ايران كان يلقب بجمال الدين الاسطمبولي او الرومي. كان شخصاً يريد ان يوقظ المنطقة كلها ويرفض ان يكون انتماؤه الاقليمي عقبة بالنسبة الى دوره.

أثر جمال الدين كان كبيراً في اوروبا والعالم العربي والهند. ارنيست رينان كان يقول: «انا لم اكن اعرف شيئاً عن الاسلام قبل لقائي بجمال الدين».



جمال الدين الأفغاني قدم طلب انتماء الى الماسونية وساعده الماسونيون في أوروبا ثم اصطدم بهم في مصر

والمعروف ان رينان بالاضافة الى أهميته الاستشراقية كان كبير المفكرين الفرنسيين في عصره».

وعن علاقة الافغاني بالماسونية يقول أمين معلوف: «هناك وثائق تشير الى ان الافغاني قدّم طلب انتهاء الى الماسونية. وساعده الماسونيون اثناء اقامته في اوروبا. وابتعد عنهم بعد ذلك ثم اصطدم بهم في مصر. ان الافغاني كان شخصية جامعة. معظم التيارات السياسية التي نعرف: القومي. الديني والعلماني، نجد لها مرجعية عند الافغاني.

الاخوان المسلمون الذين تعود بداية فكرهم الى رشيد رضا لهم مرجعية عند الافغاني لأن رضا كان تلميذاً لمحمد عبده والافغاني. وكذلك التيار القومي. وعلى سبيل الافتراض، لا استغرب ان يكون والد عبد الناصر اعطى ابنه اسم جمال تيمناً بالافغاني. ان معظم التيارات النهضوية، على اختلافها، وجدت لدى جمال الدين نوعاً من الأب المعنوي».

عن السبب الذي دفعه الى الكتابة بالفرنسية، وهو المعروف ككاتب وصحافي باللغة العربية، يبتسم أمين معلوف ويخبرنا الطرفة التالية: «سئل أحد القادة لماذا لم يطلق النار على العدو وهو يتقدم فاجاب هناك ١٥٠ سبباً. أولها لم يكن لدينا ذخيرة فبادره قائده يكفي لا داعي لذكر الأسباب الاخرى... انا اريد ان اكون كاتباً متفرّغاً ووضع النشر في العالم العربي لا يسمح للكاتب بالتفرّغ لعمله الاساسي... وعلى الرغم من ذلك أريد أن أشرح الاسباب الاخرى: منها انني اعيش في فرنسا وأحب ايضاً اللغة الفرنسية فمن الطبيعي ان اكتب بلغة القوم الذين أعيش بينهم. ولو كنت في البرازيل لكتبت، بالتأكيد، بالبرتغالية. ثم هناك أمور وهي الأهم تتعلّق بصعوبة الكتابة في مواضيع معينة، في الوقت الحاضر، باللغة العربية، كمواضيع الجنس والدين. فقد تكاثرت ضغوطات كثيرة على حضارتنا بحيث تقوقعت لغتنا ولم تعد تلك اللغة التي قال فيها البيروني بأنه لا يستطيع ان يتصور امرءاً قادراً ان يكتب علوماً بغير اللغة العربية... ولكن هذا لا يمنع من أن اعود يوماً الى الكتابة بالعربية...».

التحدي الذي يطرحه امين معلوف على اللغة العربية وعبرها على الحضارة العربية المعاصرة ليس تحدياً خارجياً انها نابع من موقف حضاري حاسم يعي ألم التاريخ بقدر ما يعي أفراحه. وهو في كتبه الثلاثة: «الحروب الصليبية كما يراها العرب» و«ليون الافريقي» و«سمرقند»، يطرح المفارقات الصعبة على العقل الغربي وهي مفارقات تشبه التحدي. في «الحروب الصليبية...» يقلب أمين معلوف المعادلة في الرؤية الى هذه الحروب، التي تعتبرها الأدبيات الغربية حجاً بالدم الى القدس، للاستيلاء على عود الصليب، ليصورها على حقيقتها حروباً عدوانية من قبل شعوب لم تصلها نار الحضارة بعد، على شعوب هضمت ثقافات الماضي وكانت مهداً للحضارة في زمانها.

وفي «ليون الافريقي» يكتب أمين معلوف السيرة الخيالية ـ التاريخية لهذا العالِم والجغرافي الذي تبناه البابا ليون العاشر بسبب علمه الواسع، وهو المولود في غرناطة التي سقطت على يد ايزابيل وفيرديناد باسم الكاثوليكية.

ويقول أمين معلوف، في هذا الصدد «لدي دائماً رغبة في العودة الى المرحلة التي كانت فيها الحضارة العربية ـ الاسلامية متفوقة. وعندي شعور يلح عليّ باستمرار ويقول: نحن الذين عاشوا في كنف هذه الحضارة في مرحلة انحطاطها، سيئو الحظ. وبالتالي، أراني أعود، بالكتابة والخيال، الى مراحل حضارتنا الذهبية. ولو خيّرت لفضّلت أن اعيش في عصر المأمون.

واعتقد ان الصورة التي يملكها العالم اليوم عن حضارتنا، صورة مخطئة لأن حضارتنا، اليوم، عقيمة. لذلك أجدني أروي من جهة قصة المرحلة الذهبية، المزدهرة، ومن جهة اخرى اعطي خطوطاً عريضاً عن الاسباب التي جعلت هذه الحضارة تتوقف وتصاب بالعقم...». □

حاضر لبنان.. أمسه

نادر سرور



«نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان»
اسكندر بن يعقوب أبكاريوس
تحقيق عبد الكريم ابراهيم السمك
شركة «رياض الريّس للكتب والنشر»،
لندن. ٣٥٥ صفحة.

يشكل كتاب «نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان» وثيقة تاريخية للأحداث الطائفية التي وقعت في مناطق من لبنان وسورية في القرن الماضي، لا غنى عنها لكل باحث وسياسي وقارئ، مهتم بالصراع الطائفي وجذوره في المنطقة بشبكته المعقدة ونسيجه المتداخلة فيه خيوط الأجنبي بالخيوط المحلية، فالكتاب، وهو مخطوط نادر وضعه اسكندر ابكاريوس في أواسط القرن الماضي، وحققه عبد الكريم ابراهيم السمك تحقيقاً اكاديمياً علمياً، يجمع في متنه وهوامشه جذور الحرب الطائفية في لبنان وسورية من وجهة نظر مسيحية نشدت موضوعية في سردها وتحليلها للحوادث الدموية التي عصفت بالبنيان الاجتماعي والسياسي، وكان الدافع الاقتصادي سبباً اساسياً وجوهرياً فيها.

يتألف الكتاب من مقدمة وتسعة فصول جمعت هوامش كل فصل إليه، بحيث تتشكل من المتن وهوامشه صورة أقرب الى الوضوح والكمال، فيفيد الهامش في إضاءة ما خفي في النص وما كان حدثاً تاريخاً مدوناً واهمله أبكاريوس أو فاته لأنه سبقه او لحقه.

ولو نحن استثنينا حادثة دمشق الشام التي جرت في منطقة القصاع وأطلق عليها الدمشقيون تعبير «طوشة النصارى» في العقد الأول من النصف الثاني من القرن الماضي وما سفك فيها من دم وحصل من تهجير، فإن نظرة على خريطة الصراع الطائفي تجعلنا نتبين بجلاء كيف ان التاريخ الذي أعاد نفسه انما كانت وما زالت تحركه القوى الخارجية، الفرنسية والانكليزية. وكل ما تغيّر هو ان قوة ثالثة كبيرة دخلت على الخط هي اميركا مما زاد المسألة تعقيداً، وازدادت المأساة ترويعاً.

فزحلة التي حوصرت في القرن الماضي شهدت حصاراً مماثلاً في أوائل الثمانينات من هذا القرن والمذابح التي وقعت في الدامور وقع نظيرها بالامس القريب وحصار دير القمر والمعارك التي جرت فيها بعد الاجتياح الاسرائيلي للبنان وقع نظيرها قبل قرن وأحداث الجبل والمتن واقليم التفاح واقليم الخرنوب في القرن الماضي تكررت في هذا القرن، ولم تسلم من الجغرافيا اللبنانية الدموية التي شهدت المآسي المشابهة لمآسي القرن الماضي سوى جزين التي ما تزال تحافظ على نوع من التماسك والثبات وترفض تكرار حصول الفتنة فيها.

ان كتاب اسكندر ابكاريوس يضم واحدة من أهم المخطوطات التي عنيت بتاريخ بلاد الشام ايام الحكم العثماني لها في الفترة الممتدة من العام ١٨٤٠ وحتى العام ١٨٦١، ويعالج الكتاب ابرز قضية عاشتها البلاد، وهي القضية الطائفية منذ حادثة عين دارا في القرن السابع عشر ـ ١٧١١ وحتى أحداث العام ١٨٦١، ويمكن تصنيف هذا الكتاب بين الكتب التراثية المهمة لما اشتمل عليه من تناول للحياة السكانية على المستويات الدينية والاجتماعية والعرقية في جبل لبنان.

ويكشف هذا المخطوط مدى التدخلات الاجنبية وأدوارها المدمرة التي جلبت الويل على الناس في المنطقة.

ومع هذا الكتاب الذي يسد نقصاً اساسياً في المكتبة العربية يمكن للمرء ان يردد في وصف الوضع اللبناني: ما أشبه اليوم بالبارحة. فالظروف والأسباب والعوامل التي حكمت الصراع في القرن الماضي وحددت بالتالي سير التاريخ ووجهته هي نفسها، باقية على ما كانت عليه، وكل ما اختلف هو الأزياء والتخريجات الآنية.

ان جانباً اساسياً من أهمية هذا المخطوط تكمن في اشتماله على فصل يروي الاحداث التي وقعت في منطقة القصاع في دمشق، وهي حادثة قلما تطرقت إليها الكتب والموضوعات التي عالجت المشكلة الطائفية في بلاد الشام. خصوصاً أن حادثة دمشق «طوشة النصارى» تكشف بجلاء الدور الغربي في الحادثة وفي ازكاء نار الفتنة بين المسيحيين والمسلمين في المنطقة. □